



Universidad
Tecnológica
de Pereira

**LA REPRESENTACIÓN DEL CRIMEN EN LA LITERATURA
POLICIAL DE GONZALO ESPAÑA**

MARÍA DEL MAR OSPINA ACOSTA

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA
PEREIRA**

**LA REPRESENTACIÓN DEL CRIMEN EN LA LITERATURA
POLICIAL DE GONZALO ESPAÑA**

MARÍA DEL MAR OSPINA ACOSTA

**Tesis de maestría para optar al título de:
MAGÍSTER EN LITERATURA**

**Director de tesis
JUAN MANUEL ACEVEDO CARVAJAL**

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
MAESTRÍA EN LITERATURA
PEREIRA**

NOTA DE ACEPTACIÓN

JURADO

JURADO

DEDICATORIA

A mi madre, esa estrella luminosa, de otra época y otra galaxia.

A Beatriz: “lince que corre bajo la lluvia”.

A mis dos hermanas, demás familia y amigos.

AGRADECIMIENTOS

Sinceros agradecimientos a los profesores que me acompañaron durante todo el proceso académico de la maestría en literatura. Especialmente, al profesor Edgar Collazos por las buenas conversaciones compartidas en torno a Jorge Luis Borges. Al profesor Alejandro José López Cáceres, por sus enseñanzas, bondad y carácter. Al profesor Carlos Alberto Castrillón por sus enseñanzas, serenidad y sabiduría, por saber llevar a buen término mi trabajo de anteproyecto, y por recomendarme al director de este trabajo. Finalmente, al profesor Juan Manuel Acevedo Carvajal por sus enseñanzas desde el pregrado en español y literatura, él me hizo constatar que vida y literatura están fundidas. Gracias a él por aceptar ser director de mi tesis, por su acompañamiento y apoyo en este trabajo académico.

Contenido

Introducción.....	8
Estado del arte.....	16
Novela policial.....	24
Recorrido histórico del género policial.....	28
Capítulo 1.....	48
1. APROXIMACIONES AL GÉNERO POLICIAL EN COLOMBIA (2002-2017).....	48
Breviario de escritores colombianos del género policial (2002 – 2017).....	50
1.1. Hibridaciones de la novela policial colombiana (2002 – 2017).....	52
1.1.2. Autores del género policial en Colombia (obras publicadas a partir de 1991).....	54
1.2. Contextualización del autor y su obra.....	58
1.2.1. El autor y su relación con la novela policial.....	60
Capítulo 2.....	63
2. MUSTIOS PELOS DE MUERTO (1998).....	63
Los usos y el tratamiento de la risa.....	63
2.1. El juego narrativo de la representación en los personajes.....	64
2.1.2. El humor negro.....	65
2.1.3. La teatralización.....	72
2.2. Salomón Ventura y Laurentino Cristófor.....	81
2.3. Subjetividades y fragmentaciones de la representación: farsa, sátira, parodia.....	81
Capítulo 3.....	86
3. CINCO DISPAROS Y UNA CANCIÓN (2008).....	86
Implicaciones de lo local.....	86
3.1. La glocalización.....	86
3.2. El lenguaje y la discursividad de los personajes.....	105
3.2.1. El cantante de ópera venido a menos en Alcandora.....	106
3.2.2. El inspector Mondragón.....	107
3.2.3. Los personajes de Alcandora.....	108
3.2.4. El doctor ausente.....	110
3.2.5. El secretario ad-hoc con ensoñaciones de escritor.....	114
Capítulo 4.....	118
4. UN CRIMEN AL DENTE (2001) Y EL CASO MONDIÚ (2011).....	118
Alcandora: El territorio olvidado y los crímenes domésticos.....	118
4.1. Un crimen al dente (2001).....	118
4.1.2. Alcandora: la ciudad como territorio olvidado.....	118
4.1.3. El acoso estatal al vagabundo.....	127

4.2. El caso Mondíu (2011).....	135
4.2.1. Los crímenes domésticos.....	136
4.2.2. El monumental pene en el museo.....	140
5. CONCLUSIONES.....	142
5.1. Aproximaciones a la novela policial colombiana contemporánea.....	142
5.2. Fluctuaciones del género policial en la narrativa de Gonzalo España.....	143
5.3. La representación del crimen.....	147
5.4. El policial narrativo con color local.....	155
5.5. El humor como crítica y vehículo revolucionario.....	158
5.6. Ventrílocuos bajo el sol.....	161
Bibliografía.....	169
ANEXOS.....	172
ANEXO 1.....	173
ANEXO 2.....	195
ANEXO 3.....	198

LA REPRESENTACIÓN DEL CRIMEN EN LA LITERATURA POLICIAL DE GONZALO ESPAÑA

Introducción

Dentro del panorama de las tendencias estéticas y temáticas de la nueva narrativa nacional, se adscribe el estudio riguroso de las novelas policíacas de Gonzalo España, en relación a la representación del crimen, a partir de interpretaciones en las que convergen una identidad: social, política, cultural, entre otros factores propios a su contexto, situándose como reflejo de la realidad de una sociedad. Conviene entonces darle continuidad a las reflexiones y valoraciones en torno a la presencia y persistencia de la novela negra en diversas latitudes, especialmente en lo que atañe a Latinoamérica y a nuestro país, vista desde sus diversas implicaciones y sentidos.

Según lo anterior, como acercamiento inicial al asunto de la representación del crimen, en relación a su efecto de reflejo de la realidad, Piglia señala:

El crimen es el espejo de la sociedad: esto es, la sociedad es vista desde el crimen: en ella (para repetir a un filósofo alemán) se ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones personales hasta reducirlas a simples relaciones de interés, convirtiendo la moral y la dignidad en un simple valor de cambio (Piglia, 1979: 9).

A su vez, esa crítica que se desprende del crimen, se cubre de un elemento humorístico, tratamiento propio del estilo del género negro, que aparece también, como artificio narrativo en las novelas policíacas de Gonzalo España.

Desde este enfoque, es necesario comprender cómo la representación del crimen subyace en el fenómeno social de la violencia en Colombia, aspecto relevante en este tipo de literatura, dentro de los elementos estético, temático, narrativo, entre otros. Es necesario destacar que, el crimen es la temática central, es el punto de partida para volcar la mirada sobre el escenario humano y sus implicaciones de tipo social, económico, cultural, político,

su identidad moral, ética e ideológica, entre otras. En este mismo orden de ideas, con relación al crimen, Mempo Giardinelli señala:

(...) formalmente una narración, por contenido una ficción y por su temática específica es un reflejo de las transgresiones graves a las leyes penales en una sociedad dada. Esta especificidad es la que hace que no haya novela de este género si no hay un delito (asesinato, secuestro, robo, extorsión, corrupción, violación, lesiones, etc.) (2013, 50).

Así, la representación del crimen es elemento reflejo de la realidad, es decir, viabiliza interpretar cómo está constituida la sociedad y cuáles son sus inflexiones en su constitución ética y moral, factores convergentes en el ideario de país. Asimismo, de sus implicaciones en la noción de verdad, justicia y orden, aspectos que dejan al descubierto las problemáticas propias de la descomposición social.

4. Justificación

¿Cuál es la pertinencia de una lectura en torno a la representación del crimen en las novelas policíacas de Gonzalo España? Mediante esta investigación se plantea valorar, las reflexiones en torno a los modos de representación del crimen, desde las miradas y perspectivas de la crítica literaria y de escritores del género negro, quienes están de acuerdo en afirmar que, el crimen evidencia la realidad, pues compromete los rasgos característicos de las sociedades y sus contextos. Específicamente, en las novelas policíacas de Gonzalo España, se enmarcan problemáticas como la violencia, la impunidad, la corrupción, la desigualdad social, la inoperancia estatal, entre otros factores. Problemáticas que se extienden a Latinoamérica y a cualquier territorio. Es pues el crimen un fenómeno universal y sus motivaciones son las mismas, como bien lo señala Gonzalo España en el ensayo, que aparece en el libro de Forero, refiriéndose a la vez, a las transformaciones del género ulteriores a Poe:

En el género negro inaugurado por el editor Joseph T. Shaw sonaron algunas cosas nuevas: las pistolas y las ametralladoras, los carros de motor y el chirrido de sus llantas, las

tragaperras de los casinos, los elementos de la modernidad. Pero el crimen siguió siendo el crimen y sus motivaciones las mismas: la codicia de poder, la injusticia, la venganza, la abyección, la soberbia (2012, 93).

Justamente esas motivaciones del crimen constatan su vigencia en el tiempo y su presencia en cualquier espacio, aunque se dé privilegiadamente en ambientes urbanos. Simultáneamente, es a través del crimen como se expresa el trasfondo oscuro de las sociedades y por ende, la exposición de esas complejidades.

La novela negra colombiana contemporánea, aporta desde sus creaciones narrativas, en la labor de deconstruir y resignificar la historia nacional. El auge de este tipo de literatura se da desde diversos modos de representación del crimen. En tanto que posee un modo particular de reflejar y viabilizar la indagación sobre hechos coyunturales, se problematizan las conjeturas e interpretaciones sobre lo sucedido, se posibilita el replanteamiento del momento actual y se vislumbra el porvenir de una sociedad.

En lo concerniente a los estudios literarios en torno a la novela negra colombiana contemporánea, se halla una serie de publicaciones académicas que abordan este tipo de literatura, a partir de las cuales se amplía la interpretación de lo social, lo político y lo cultural. En tal sentido, realizar este estudio sobre el corpus de novelas propuesto, es pertinente por varias razones: [1] indagar en torno a la representación del crimen se suma a las miradas y perspectivas en las discusiones académicas actuales, [2] en las novelas policíacas de Gonzalo España se pueden hallar modos de representación del crimen dignos de un análisis más exhaustivo, en la medida en que desde allí, se explora el efecto reflejo de la realidad de una sociedad y sus crisis, que complejizan la identidad de país, [3] la obra de este autor es considerable, pues ha logrado consolidar hasta el momento cuatro novelas policíacas, aunque su obra se amplía a otras producciones, que no son el objeto de este estudio, [4] a nivel nacional tanto la crítica literaria como los escritores de novela negra han reconocido el aporte de Gonzalo España al género negro, asimismo le han tomado en cuenta como una voz de autoridad en la materia, [5] sin embargo, se han realizado solo

algunas reflexiones sobre su incidencia como escritor de novelas de género negro, inicialmente en el libro de Pöppel *La novela policíaca en Colombia*, obra por demás rigurosa, y posteriormente, en el libro de Gustavo Forero Quintero *Trece formas de entender la novela negra*. Asimismo, y no menos importante, su nombre se menciona dentro de los autores del género negro en Colombia, en el libro de Mempo Giardinelli *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Es útil aclarar que, sólo el análisis de Pöppel posee cierta profundización, pero en los demás casos no ocurre igual. Esto lleva a pensar lo necesario que resulta hacer un aporte significativo en torno al estudio de las novelas policíacas de Gonzalo España, por sus contribuciones, esgrimidas brevemente en diversos sentidos, con el fin de propiciar su lectura e incentivar otros estudios desde el ámbito académico y la crítica literaria.

El enfoque de esta investigación no es indagar sobre el valor estético del corpus de novelas abordadas, ni de pretender una única definición sobre el género, aunque ambas cosas se den tácitamente; sino de resaltar su valor, en el sentido de que, esa particular representación del crimen en el entramado de sus narraciones, caracteriza los rasgos propios de las crisis que se han gestado y se siguen gestando en el país, y que nos muestra desde ese imaginario de ciudad que es Alcandora, un lugar apartado, un territorio como cualquiera de los territorios olvidados por el Estado, donde se localizan y exponen, con un tono humorístico, algunas de las aristas claves para la comprensión de nuestra realidad a partir de su contexto determinado.

En ese contexto determinado, es la representación del crimen el eje central de estudio, en donde se rastrean elementos como la impunidad y el crimen reinantes en una ciudad llamada Alcandora, un territorio sumido en el atraso y el desamparo estatal, en donde sólo el juez Salomón Ventura busca impartir la esquivada justicia, como se da en *Mustios pelos de muerto* (1998); igualmente, en *Cinco disparos y una canción* (2008), la trama se desarrolla en Alcandora, allí ocurre un asesinato, ronda la impunidad, la corrupción, la venganza; el caso está en manos del fiscal Ventura y su colaborador, por demás, no nombrado y no reconocido por el fiscal como tal, el abogado Cristófor; en *Un crimen al dente*, el fiscal

Salomón Ventura y Cristófor, tratarán de resolver el crimen de un chef de la ciudad de Alcandora, en los hechos está implicado un vagabundo, sin embargo, la historia toma un giro inesperado; en *El caso Mondiu* (2011), toma fuerza el tratamiento humorístico, allí el fiscal Salomón Ventura con ayuda de las pesquisas de Cristófor, busca el esclarecimiento del crimen de un hombre, a quien después de muerto le cercenan el pene, en el misterio alrededor de este hecho parecen estar involucradas las más adineradas, pero aburridas mujeres de Alcandora, así como sus respectivos maridos. En estas cuatro novelas se evidencian otros aspectos como lo local, pues Alcandora y sus habitantes están sumidos en el atraso y el olvido, por eso los crímenes se enmarañan, y todo se vuelve caldo de cultivo para la corrupción. Pese a ello, el humor, es otro elemento que atraviesa el entramado de las narraciones, dándose a veces desde la sátira, el sarcasmo, la ironía, lo paródico, el humor negro y el pastiche. Rasgos propios de una cultura como la nacional, que a fuerza de ser un país inmerso constantemente en la violencia, en donde baila privilegiadamente la muerte, halla como salida la risa, quizás para no tomarse la vida muy en serio. Todo ello se matiza en este entramado narrativo.

5. Planteamiento del problema

Desde los estudios literarios ha existido la preocupación por reflexionar en torno a las problemáticas del país y de Latinoamérica, dinamizándose el diálogo desde diversas perspectivas sobre las creaciones estéticas. Pues desde la literatura, se reflejan preocupaciones esenciales sobre la condición humana, su quehacer en el mundo y las complejidades que de allí se derivan. Es por ello que, desde el ámbito académico se valida su estudio riguroso, se potencian múltiples posibilidades de interpretación para revitalizar los discursos, y, es desde este sentido como se ha concebido la investigación literaria. Por otra parte, las manifestaciones literarias así como las artísticas en general no tienen como función esencial reivindicar o resolver las problemáticas sociales, ya que esto es tarea del estado, sino quizás, simplemente dejar que los lectores construyan y transformen las

diversas lecturas, que se gestan a partir de estas creaciones dadas, y, en todo momento, abiertas a múltiples y dinámicos modos de interpretación.

Entonces aquí, se indaga desde cuatro aspectos que pueden aportar al diálogo académico de los estudios literarios en el país: [1] cómo las novelas policíacas de Gonzalo España, mediante una representación del crimen, exploran en los modos de radiografiar la realidad nacional, [2] la representación del crimen expone elementos de descomposición de una sociedad: la violencia, la desigualdad social, la corrupción, la inoperancia estatal, la impunidad, entre otros factores, [3] la representación cultural de un territorio desolado, como símbolo nacional del olvido estatal entendido desde el fenómeno de la *glocalización*, [4] el artilugio de la risa como elemento catártico y de crítica social.

Este proyecto de investigación se propone el estudio sobre los elementos en mención, desde el tema central: la representación del crimen, por consiguiente, se da respuesta a la siguiente pregunta problema:

¿Cómo se representa el crimen en las novelas policíacas de Gonzalo España?

Para tal fin, es necesario orientar el trabajo por medio de las siguientes preguntas derivadas:

1. ¿Cómo se constituye la representación del crimen en la novela negra colombiana contemporánea?
2. ¿Cuáles son los usos y el tratamiento de la risa en el entramado de las novelas policíacas de Gonzalo España?
3. ¿Cuáles son las implicaciones de lo local en las novelas policíacas de Gonzalo España?
4. ¿Cuáles son las formas de representación del crimen en las novelas policíacas de Gonzalo España?

6. Formulación de la Hipótesis

Se toma como punto de referencia la pregunta de investigación: *¿Cómo se representa el crimen en las novelas policíacas de Gonzalo España?* El objeto de interés en esta ocasión es identificar y explicar aquellos modos particulares que compondrían una representación del crimen en las novelas policíacas de Gonzalo España. De tal suerte, la mirada se desvía del crimen, se deja de lado su resolución, para mostrar la decadencia de una sociedad en toda su inmoralidad y miseria; mediante un estilo narrativo, que en muchos casos está atravesado por un lenguaje ágil, matizado de elementos como la parodia, la sátira, la ironía, el sarcasmo, el humor negro y el pastiche.

Los casos atendidos por Salomón Ventura en compañía de Cristófor, se suceden en ese lugar imaginario que es Alcandora, una ciudad con los rasgos propios de cualquier ciudad (un territorio olvidado de Colombia), subsumida en un tipo de caos, que es causado, entre otras cosas, por la indiferencia estatal. Esa ubicación geográfica, con cierto color local, no le exime de reflejar, en gran medida, los conflictos de este país que es Colombia, y por lo mismo, con las problemáticas que se repiten, prefigurándose en una inevitable descomposición social. Al menos esa es la estética antepuesta en el entramado narrativo, interviene además la hibridación y conjunción entre el policial clásico y la novela negra.

Esto último, permite conjeturar que las novelas policíacas de Gonzalo España, se instalan dentro de las tendencias estéticas actuales de este tipo de literatura, que continúa, por demás, desarrollándose. En relación al caso latinoamericano, puntualiza Santiago Gamboa: “La novela negra parte de ahí, de ese fastidio vital que proviene de la narrativa negra de Estados Unidos, pero le suma algo nuevo: el compromiso político, el compromiso con la realidad” (2012, 83). Simultáneamente, esto valida situarle dentro de los estudios literarios sobre la novela negra en Colombia. De ahí que, las novelas policíacas de Gonzalo España, aportan desde sus creaciones narrativas, en la medida en que posibilitan la configuración histórica del país, al exponer puntos tan álgidos, claves para la comprensión de nuestra realidad. Tal realidad es comprendida en un tiempo y un contexto propios y aportan además

en las reconfiguraciones al género que se gestan actualmente en la literatura latinoamericana, aun en el caso de Brasil y España, para nombrar los más representativos.

Estado del arte

En relación a los antecedentes investigativos y críticos sobre el tema: *La representación del crimen en la novela negra colombiana contemporánea* se halla el trabajo de Hubert Pöppel con *La novela policíaca en Colombia* (2001), allí se revisan las definiciones literarias, se hace un panorama histórico del género policiaco en la literatura del país, y se dedica un capítulo titulado “Gonzalo España y las perspectivas de la novela policíaca en Colombia”, del cual se hablará más adelante. En lo referido a las aclaraciones terminológicas y sistémicas en torno a la novela negra, Pöppel se ocupa de aclarar y delimitar su uso: “En este trabajo se emplearán los términos *novela policíaca* y *género negro/novela negra*, como sinónimos para denominar la amplia gama de subgéneros que hoy constituyen esta vertiente de la literatura narrativa” (2001: 4). Es de aclarar que, esta misma determinación terminológica se adopta para este proyecto. Igualmente, hace aclaraciones sistemáticas sobre las diferentes acepciones, orígenes y transformaciones, pese a explicar la imposibilidad de definir este tipo de literatura:

(...) no se puede hablar, en realidad, de definiciones de la novela policíaca, sino de distintas maneras de describirla y de ponderar ciertos elementos que a lo largo de 150 años de la historia del género, con miles de millones de ejemplares vendidos y con cientos de nuevos títulos publicados cada año en todo el mundo y en casi todos los idiomas para cada gusto literario, se ofrecen como datos en un complejo sistema de coordenadas (2001: 7)

En el capítulo “Gonzalo España y las perspectivas de la novela policíaca en Colombia”, del libro en mención, Pöppel señala que este escritor se distancia de sus colegas, al haber consolidado, hasta ese momento tres novelas¹, en donde el personaje central es el fiscal Salomón Ventura. Así lo expresa a continuación:

Para los aficionados al género negro, una serie bien lograda significa la consolidación de un proyecto narrativo que ofrece, para el público lector, un proceso de familiarización con el ambiente, con los personajes, y con la propuesta estética; para el autor, por su parte, la serie permite una elaboración mucho más consistente y cronológicamente más extensa de la segunda historia que se independiza, de esta manera, de un caso singular y específico, para dar lugar a la construcción de un mundo de vida ficcional más amplio (2001: 262).

¹ En el año 2010 en su texto *Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: la novela policíaca colombiana en el contexto de la glocalización* incluye *El caso Mondú* de Gonzalo España.

Más adelante, Pöppel, reseña la última novela, que hasta entonces había publicado Gonzalo España: *Un crimen al Dente*, en la que destaca, tanto en esta como en la totalidad de su serie narrativa, elementos como la parodia, el humor (negro), la intertextualidad (al trasladar y adaptar el cuento de Poe *Los crímenes de la calle Morgue*), entre otros elementos cómicos o sarcásticos, como la discusión de problemas socio-políticos. Además de ubicarle en una misma tendencia estética de autores como Vásquez Montalbán, en su indagación histórica a través de la novela policíaca; Borges y Bioy Casares, en su uso de la parodia con su personaje Don Isidro Parodi, quien indaga en la identidad argentina. Por último, en relación al aporte de Gonzalo España desde sus novelas policíacas, Pöppel señala:

Lo que ofrece Gonzalo España en el concierto de propuestas de escrituras de una escritura actual de la nueva novela policíaca en América Latina es, por un lado, un provincialismo marcado, o sea un provincialismo no entendido como un concepto negativo, ni mucho menos, sino una seria búsqueda de las raíces de los problemas de Colombia. España utiliza el género negro como vehículo para una reflexión profunda sobre el estado de las cosas en su país y sobre su identidad (2001: 265).

La segunda observación de Pöppel sobre la literatura policíaca de Gonzalo España, se vincula a las tendencias narrativas de América Latina, en cuanto a su reelaboración de la tradición, al adaptar el cuento de Edgar Allan Poe (1809-1849) *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), a un escenario, un idioma, una época, un contexto diferente como el colombiano. Luego, agrega que, Gonzalo España [no termina desviándose hacia un] “costumbrismo policiaco-paródico”, sino por el contrario, el hecho de mezclar y adaptar, le da un significado universal (Pöppel, 2001: 265). Acerca de esto último, añade:

Desde los márgenes, desde un pueblo perdido en algún rincón de un país no tan importante en la época de la globalización, se logra poner en diálogo la línea horizontal-diacrónica de la tradición del género, con la vertical-sincrónica de los desarrollos actuales en el mundo, que interfieren incluso en este lugar cerrado y supuestamente alejado de toda civilización. El sueño del fiscal Ventura es instalar allí la justicia. Y aunque él, por lo general fracasa, se convierte, junto con el abogado Cristófor –quien realmente soluciona los casos-, en la utopía de una posible Ilustración (Pöppel, 2001: 266).

En las últimas líneas del capítulo dedicado a Gonzalo España, Pöppel advierte para ese momento, el problema de la publicación y la distribución. Para entonces, corría el año

2001, fecha en que se publicó su libro: *La novela policíaca en Colombia*. Su preocupación radicaba en que tanto la obra de Gonzalo España, como otras de este tipo de literatura, no obtuviesen la merecida atención del público lector, y, que, de este modo se perdieran los esfuerzos del escritor, en la semiclandestinidad del mercado de libros. Agregaba además, la necesidad que una editorial asumiera el reto de la novela policíaca colombiana. Actualmente, el asunto sobre la publicación y la distribución ha ido cambiando, editoriales como Ediciones B en Colombia, ha venido publicando a una serie de autores del género negro. Por otra parte, hay una serie de proyectos culturales donde convergen escritores, críticos literarios, académicos del país y de otras latitudes, que apoyan y difunden la novela negra, como es el caso de Medellín Negro, que se realiza cada año.

Retomando la incidencia de los estudios de Pöppel sobre el género negro, en su ensayo *Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: La novela policíaca colombiana en el contexto de la glocalización*, al referirse a estos autores, explica que, en la obra de Gamboa se presenta el fenómeno de la globalización, en el sentido en el que el espacio de las narraciones se desarrolla fuera del país, como en su segunda novela *Los impostores* (2002), situada en Pekín, donde fluctúan todas las culturas para encontrar un manuscrito chino. Mientras que, según añade, en la serie policíaca de Gonzalo España, el espacio donde se desarrollan las historias es Alcandora, una ciudad que no logra configurarse como tal. Acerca de esto último, Pöppel enfatiza sobre cómo se da allí, el fenómeno de *glocalización*:

(...) su imaginaria ciudad fluvial Alcandora, que se había inventado con la primera novela de su serie alrededor del fiscal Ventura. La concentración hacia este pueblo en el centro del país y el elenco de personajes excéntricos quizá pueda insinuar una cercanía a Macondo. Pero la constante inscripción en la tradición de la novela policíaca y el concepto de ella, completamente distinto del que García Márquez tiene, nos permite hablar no de una conversión *policiesca* de los Buendías, ni tampoco de una simple adaptación paródica del esquema inglés o del norteamericano, sino de una consciente provincialización del género negro en el contexto colombiano en los tiempos de la glocalización.

Por otra parte, el investigador académico de la Universidad de Antioquia, Gustavo Forero, en su libro *Trece formas de entender la novela negra* (2012), propone diversas miradas en torno a este tipo de literatura, ocupándose ante todo de indagar sobre el crimen en las

culturas contemporáneas. Para ello, el libro ofrece las perspectivas de escritores del género y de críticos de diversas latitudes. De este modo, los textos reunidos allí, exploran sobre fenómenos como la globalización, la homogenización cultural y las implicaciones del crimen transnacional. Es útil señalar que, en el capítulo I “La voz de los creadores”, aparecen las miradas de escritores colombianos de novela negra como Sergio Álvarez, Mario Mendoza, Santiago Gamboa, Gonzalo España, y el escritor argentino Javier Chiabrando.

De lo anterior, interesa destacar el ensayo de Gonzalo España: “Imaginario del crimen en el género negro”, pues el autor hace interesantes reflexiones, en tanto puntualiza que, el crimen siempre ha existido y es universal; asimismo, habla del inconsciente colectivo y su relación con el crimen. Otra de sus observaciones, que coincide con la de otros autores, radica en un cambio fundamental en la tendencia narrativa del género negro, esto lo hace, siguiendo algunas aclaraciones de Piglia en *Lo negro del policial* (1992: 56), acerca de que, el género negro se ha distanciado del policiaco clásico al pasar del *qué*, y del *cómo*, al *por qué*, y de cómo esta transformación, la forzó T. Shaw, director de *Black Mask*, quien solicitaba a los escritores: (...) narrar lo que excluye y censura la novela policíaca clásica. [Le respondieron Dashiell Hammett (...); Raymond Chandler, *El largo adiós* (...) James M. Cain, *El cartero llama dos veces*, etc.] “Habían nacido los *thriller*, que tantos aportes hicieron al género literario” (2012: 95).

Gustavo Forero, en *La anomia en la novela de crímenes en Colombia* (2012), propone el análisis de algunas de las novelas colombianas escritas entre 1990 y 2005 desde la teoría de la anomia². Asimismo, plantea una caracterización de lo que denomina la novela de crímenes en Colombia.

² Según aclara Forero, refiriéndose al término anomia: “Se adaptan al objeto estudiado las acepciones del *Diccionario de la Lengua Española* que definen la anomia así: “1. f. Ausencia de ley. 2. f. Psicol. y Sociol. Conjunto de situaciones que derivan de la carencia de normas sociales o su degradación”. Estas acepciones de la anomia se proponen, sin embargo, de acuerdo con nociones como “moral sin sanción ni obligación” de Jean Marie Guyau, “crisis” y “normalidad” de Émile Durkheim, “desviación” de Robert K. Merton, “continua renegociación” de Lidia Girola, “Estado híbrido” de Peter Waldmann; y sobre todo, de “deseo infinito” y “esclusa”, de Jean Duvignaud, “interdiscurso” y normalismo flexible de Jürgen Link, y “frontera” y “zonas de

Raymond Chandler en “El simple arte de matar”. *La novela policíaca* (1980), libro constituido por una compilación de ocho relatos cortos más su ensayo “El simple arte de matar”, ensayo en el que Chandler critica a los escritores que hicieron de la literatura policíaca un género fatuo, con una única fórmula repetida (la resolución de un enigma). Ataca sus dispositivos de trama y sus convenciones, y la aburrida “edad de oro” del género, desprovisto de ingenio y profundización de las oscuridades humanas. Al tiempo que reivindica la novela detectivesca realista o “hard-boiled”, y a Dashiell Hammett (1894-1961) como su máximo exponente, por lograr, entre otras cosas, una literatura con componentes como el crimen, más humanos; asimismo, destaca su novela *El halcón maltés* (1930), al tiempo que augura el advenimiento de una excelente narrativa policíaca, sucesora de Hammett, con un estilo frío, duro y realista. Además añade que, Chandler elimina la distinción entre la novela seria y detectivesca, de las que habla A.A. Milne, para él son posturas erróneas, pues lo importante, señala, es que la escritura sea vital y verdadera.

Tzvetan Todorov en “Tipología de la novela policial”. *El juego de los cautos* (1992), en el año de 1977 Todorov constituyó lo que denomina una *tipología de la ficción detectivesca*, según lo cual, la novela del *Whodunit* (*who has done it*) es la “novela policial clásica”, [que] “conoció su hora de gloria entre las dos guerras” [la cual se caracteriza porque] “no tiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación” (1992: 35-36).

Mempo Giardinelli en *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013), hace algunas precisiones a partir de la pregunta:

¿Qué es entonces, la novela negra?

Pueden distinguirse tres formas constantes, se diría que clásicas, de narrativa negra:

- 1) la novela de acción con detective-protagonista;
- 2) la novela desde el punto de vista del criminal;
- 3) la novela desde el punto de vista de la víctima

transición” de Édison Neira, entre otros que pueden consultarse (...) (2012: 255).” [en su libro *La anomia en la novela de crímenes en Colombia* (2012)].

Claro que en los últimos años se han venido dando algunas otras variantes que cuentan con un vasto público, probablemente porque se trata de novelas de intensa acción. Si bien la producción es irregular y abundan textos carentes de rigor literario, puede hacerse todavía una sub clasificación más amplia:

- 1) La novela del detective-investigador, personaje recordable por su astucia y/o algunas otras características peculiares (los hay violentos, pacifistas, humoristas, cocineros, coleccionistas de los más raros objetos y con infinidad de otros rasgos y manías);
- 2) La novela desde el punto de vista de “La Justicia”, entendida genérica e indefinidamente como “el brazo-literario- de la ley”;
- 3) La novela psicológica, que sigue la acción desde la óptica, la angustia y/o la desesperación del criminal o de la víctima;
- 4) La novela de espionaje, hasta fines de los 80 del siglo pasado dedicada a diversas formas de macartismo, y posteriormente cibernética, vecina de la ciencia-ficción y muchas veces rayana en lo inverosímil;
- 5) La novela de crítica social, generalmente urbana, que mediante la inclusión de un crimen desarrolla un mecanismo de intriga, pero cuya intención fundamental es la crítica de costumbres y/o de los sistemas sociales;
- 6) La novela del inocente que se ve envuelto en un crimen que no cometió, y debe luchar para esclarecerlo y así probar su inocencia;
- 7) Las novelas de persecución, tanto desde el punto de vista de las víctimas como de los criminales, que son de acción pura y basan su eficacia en la intensidad del relato. Son fuente argumental de las *road-movies* popularizadas desde aquellos mismos años 80.
- 8) Los *thrillers*, es decir aquellas novelas cuyo propósito fundamental es provocar emociones fuertes. Su clave narrativa es el suspenso y la expectación de algo terrible que inexorablemente va a suceder; suelen ser efectistas, recurren a golpes bajos, se desinteresan de la verosimilitud, y en muchos casos, por ser textos de horror, son literatura en sentido gótico antes que policial (2013: 60-61).

Más adelante, Giardinelli hace alusión a la citada biografía de Raymond Chandler, por Frank MacShane, quien explica cómo en 1925 empezó a estructurarse la moderna novela negra que, marcaría como un hito el cambio de editor en la revista *Black Mask*, y continúa después explicitando cómo Shaw, el nuevo editor, junto a Hammett, generarían una ruptura en los antecedentes del género:

(...) la novela policiaca tradicional, de enigma o misterio, tenía hasta entonces múltiples precursores en la literatura universal, en cuyo infinito acervo de alguna siempre hubo crímenes. Los hay en Homero como los hay en Dante, Shakespeare, Dickens, Dostoievsky y casi podría decirse que en cuanto autor se evoque, clásico o moderno. Quiere decir entonces, que no es el crimen en sí lo que define al género. Lo que lo define y constituye es el hecho de que el crimen, en la novela policiaca, es el tema central, el corazón del asunto; o sea su punto de partida, razón de ser y conclusión (Giardinelli, 2013: 62,63).

En relación a las distinciones entre el relato deductivo clásico y el relato negro, plantea Giardinelli (2013) que, es Edgar Allan Poe el creador del relato policial moderno, a partir de sus tres emblemáticos cuentos: *Los asesinatos de la calle Morgue* (1841), *El misterio de Marie Roget* (1842) y *La carta robada*” (1849), (aquí la narrativa policial se inicia desde el cuento y no desde la novela), en los que fijaría los elementos que serían clásicos del género: un investigador sagaz; un compañero de poca inteligencia que le acompaña; una extensa deducción, [compleja y perfecta], sin errores de cálculo, gracias a la cual se [“soluciona”] [el “caso” (en realidad un problema)]; todo ello ceñido a un sistema burocrático dentro del gremio policial. El autor, apunta luego a decir cómo este tipo de relato, cuyo fin era el de ser un divertimento favorito, sería cierto solo en parte, dado a que primaría el uso del método racional para la resolución del enigma en la investigación.³

Sin embargo, según añade, la otra parte de la verdad radica en que el mundo cambió, con la incursión de la radio y el cine primero, y luego la televisión, se hizo necesario también el cambio del relato de acción, lo que exigió “una estética de realismo más acorde con la mentalidad del siglo XX”. Tomándose como punto de partida la I Guerra Mundial y los procesos sociales revolucionarios en los años 20 y en los Estados Unidos, esta literatura se vincula en sus orígenes a la literatura del *Far West*⁴, hoy conocida como género negro, y que desde sus inicios substituyó la deducción y el razonamiento, enfocándose en desentrañar las causas de un crimen, valiéndose de un lenguaje y una trama realista, para poner de relieve la vida tal cual era.

En relación a otros textos que abordan el tema de la novela negra o el género negro en un sentido más amplio, se hallan: Paco Ignacio Taibo II con “La nueva gabardina de Bogart”

³ Esto hace referencia a que: “deviene de la vocación crucigramática y perfeccionista que se originó en el cientificismo positivista del siglo XIX. Era la lógica del progreso indefinido que se apoyaba en el poder omnímodo de la ciencia y el razonamiento, idealismo que llegó hasta el siglo XX y que estimaba que los genios solitarios ocupaban sus ratos de ocio en este tipo de lecturas” (Giardinelli, 2013: 65).

⁴ En *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013), Mempo Giardinelli hace la siguiente aclaración sobre el término Far West: “(...) ¿qué es el Oeste? ¿qué es eso de Far West? El concepto entraña una lejanía, una dirección cardinal con respecto a un punto metropolitano: la costa Este de los Estados Unidos, es decir, la prolongación del puritanismo europeo en América del Norte.

(2009), Ricardo Piglia con *Cuentos de la serie negra*. (1979), Osvaldo Di Paolo con *Cadáveres en el armario. El policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea* (2011), Mariano Sánchez Soler (ed.) con *Actas de Mayo Negro. 13 Miradas al género criminal* (2009), Javier Sánchez Zapatero y Àlex Martín Escribà (eds.) con *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces* (2011), Javier Coma con *La novela negra*. (2001).

8. Marco conceptual

Inicialmente, es necesario para el desarrollo de esta investigación, señalar los conceptos centrales: la representación, la novela negra colombiana contemporánea, la estética del humor, lo local entendido desde el fenómeno de la *glocalización*, y, finalmente explorar sobre las formas de representación del crimen en las novelas policíacas de Gonzalo España. Así, a través de este recorrido, se indagará sobre las posibilidades, transformaciones y particularidades de esta serie del género negro, en relación a su inscripción y lugar en el panorama de la novela negra colombiana contemporánea.

Novela policial

A la novela policial, desde la mirada de diversos críticos, académicos y escritores, no se le puede definir claramente, pues ha sufrido, en algunos casos, alejamientos, o en otros usos, la fidelidad al género clásico. Podría entonces mejor hablarse de transformaciones, hibridaciones, entre otros comportamientos que varían por diversos factores. Por ejemplo, las tendencias estéticas que se dan en Latinoamérica ya advierten múltiples implicaciones a considerar. Son esas variaciones constantes las que hacen necesariamente prudente situarla en los márgenes de la indefinición, y ese estado es el que permite leer este género como una obra abierta. Así las cosas, se exponen algunas reflexiones en relación a algunos de sus rasgos y comportamientos más preponderantes:

Mempo Giardinelli propone algunas formas constantes y variantes sobre la novela negra, mientras advierte de sus múltiples posibilidades:

Podrían citarse algunas variantes más, en plan rebuscado, porque la novela policial ha abierto un camino riquísimo de posibilidades expresivas, en tanto toma elementos de la vida real y los refleja. El cine y la televisión no han dejado ni por un minuto de abreviar en tan formidable fuente, lo que a su vez garantiza su realimentación (Giardinelli, 2013: 61).

El género negro se observa desde sus límites indefinidos, como bien lo subraya Javier Coma, quien lo sintetiza de este modo: “Para un estudio válido del tema, habría que fijar los siguientes puntos de partida: la novela negra constituye, desde luego, un género con los límites difusos” (Coma, Javier: 2001, 11).

Y agrega:

Es una literatura, con origen en los Estados Unidos durante los años 20 hasta los años 60, con desarrollo típico y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen, encauzada paulatinamente como un género determinado, y practicada mayoritariamente por especialistas. Un concepto más sintético, y sociológicamente más exacto, estribaría en la contemplación crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico por narradores habitualmente especializados (Coma: 2001, 15).

Acerca de ciertos rasgos en este tipo de literatura, Santiago Gamboa, precisa algunos elementos:

La novela negra narra la historia de una anomalía. Alguien mata a alguien. (...). El detective, un hombre solitario, acosado por las deudas y en cuyo test psiquiátrico hay una triple D que equivale a Depresivo, Divorciado, Dipsómano, decide tomar el caso; investiga y persigue, pregunta, irrumpe con violencia en extraños domicilios nocturnos (...). La corrupción y el delito son frecuentes, como el atardecer o la lluvia o los disparos en las cafeterías (...). Este detective ya no es el mismo de antes. El primero de todos, si dejamos de lado a Edipo Rey, es Auguste Dupin, creado por Edgar Allan Poe (...) La solución llega de pronto a la mente del detective (...) Los criminales usan objetos refinados, dagas y estatuillas de jade (...). La novela negra norteamericana cambia las cosas (...) Aparecen los barrios bajos y la periferia de los Ángeles, Chicago, Nueva York. Las afueras de Baltimore. Raymond Chandler y Dashiell Hammett deambulan por ahí y sus detectives son perfiles, sombras proyectadas en la pared. (...) La novela negra latinoamericana parte de ahí, de ese fastidio vital que proviene de la narrativa negra de Estados Unidos, pero le suma algo nuevo: el compromiso político con la realidad (2012, 83). Tal vez todo este párrafo se haga innecesario.

Tras la necesidad de observar mejor algunos aspectos puntuales en torno a la novela negra colombiana contemporánea, se toma un documento originado a partir de las reflexiones planteadas en el II Segundo Simposio Internacional de Literatura “Indefiniciones y sospechas del Género Negro en Colombia” (2007):

1.- “... La imagen de la ciudad como la «ciudad en eterna crisis»: la urbe como laberinto, infierno o babel demoníaca. La ciudad descrita en estas obras es el espacio de la desesperanza, de las colectividades anómalas con sus problemáticas sociales, sus representaciones estereotipadas y la vaguedad de los valores individuales.

2.- Para definir la nueva novela negra no hace falta remitirnos a los clásicos, Edgar Allan Poe, Ágata Christie, Dashiell Hammett, Raymond Chandler, entre otros; basta con retomar la propuesta del escritor brasileiro Rubem Fonseca, quien es tal vez el que traslada ese subgénero al campo del «gran arte». La novela negra evolucionó y se adentró al mundo de las ciudades latinoamericanas. Al principio, la característica principal del género era la construcción del personaje principal, la figura del detective. Las narrativas pasaron a incorporar aspectos históricos, de las técnicas de investigación y hasta las mismas características de un tipo específico del criminal. Un abanico de opciones se abrió para el escritor y hoy podemos leer varios tipos de novela negra.

3.- El término se asocia a una tipo de novela policíaca en la que la resolución del misterio o crimen no es el objetivo principal; es habitualmente bastante violenta y el aspecto policiaco pasa a un segundo lugar, para dejar espacio a la evaluación crítica de las sociedades modernas. Por lo tanto, uno de los temas dominantes es la violencia que recorre las calles colombianas, en una especie de guerra civil no declarada y sin bandos claros. Normalmente

las historias están presentadas sobre la estructura de la novela policíaca: hay un crimen o un misterio a ser descubierto y la figura del detective pasa a ser asumida por un policía o un abogado o un periodista, hasta un mismo escritor, llegando en algunos casos a desaparecer esta figura.

4.- Otra de las características del género negro es la soledad de los individuos en las grandes ciudades, que gracias a los problemas de orden sociopolítico han generado el desplazamiento indiscriminado de poblaciones que aumentan el desarrollo demográfico de las ciudades que cada vez se hacen más grandes. Casi todos los protagonistas o personajes son presos de la sensación de aislamiento, verbi gracia, en las cuestiones amorosas, el encuentro con otros seres suele darse apenas en el campo sexual.

5.- Lo que confiere mayor verosimilitud a las novelas del género negro es el uso consciente del lenguaje y las técnicas narrativas en la configuración de los mundos narrativos. El escritor puede hacerse personaje que oscila entre lo ficcional y lo real autobiográfico, a través del relato en primera persona. El narrador siendo el mismo protagonista produce la sensación de cercanía verosímil con lo narrado. Igualmente, está el dominio de la heteroglosia, la proliferación de las voces: para cada tipo social existe un lenguaje distinto; el asesino, el asaltante, el mendigo, el loco, etc., tiene su propio código, su estilo en una multiplicidad lingüística asombrosa.

6.- En la novela negra los personajes actúan mediante un desarrollo psicológico complejo, gobernado por la ambigüedad o la contradicción; pueden pasar de unas actitudes injustificadamente crueles, inexplicables, a unas extremadamente sensibles, lo que produce en el lector el sobresalto. Una muestra magnífica de esa poca argumentación del delito puede verse en *Rosario Tijeras* en la que, por ejemplo, después de cometer un crimen sin razón alguna uno de los personajes podría decir: «Es muy fácil matar una persona o dos, principalmente si usted no tiene motivo para eso». La expresión artística ha logrado basarse en la violencia de los personajes, valiéndose del choque con la moral imperante de la sociedad.

7.- La novela negra se centra más en el criminal, en la descripción y ejecución del crimen que en la solución e investigación del mismo. Los personajes, muchas veces, son movidos por una obsesión momentánea, y tal vez esta sea la señal para desbandar su crueldad y su identificación con el público. Se percibe una clara influencia de Rubem Fonseca, en la que el público se ve en cierta forma atraído y horrorizado por el narrador; quien cuenta, sin pudor alguno, toda su trayectoria de crímenes. Es tan inhumano ser totalmente bueno como malo. Lo importante es la escogencia de la moral. El mal ha de existir junto con el bien, de modo que la escogencia moral pueda existir.

8.- La delincuencia es síntoma del deterioro de los sistemas de valores de las sociedades en crisis, por tanto, el delito es el resultado de la contradicción entre la personalidad y la sociedad, que se presenta en el individuo marginal como manifestación extrema y brutal del conflicto con la colectividad.

9.- La crisis sociopolítica colombiana ha generado un estilo de delincuencia particular, especialmente en los atentados contra la persona. Durante la década de los ochenta, con el auge del narcotráfico, se consolidó la forma de implementar la violencia institucionalizada en

todos los campos sociales, el fenómeno del sicariato, el desplazamiento forzado por los grupos armados ilegales y los desmanes de los aparatos de inteligencia como de seguridad nacional contra la población civil al creerse amenazado. Siendo lo anterior, el contexto nacional que da cabida a la formulación de diferentes propuestas estéticas que interpretan con una sensibilidad especial esta realidad.

10.- El género negro, como tendencia, suele darse en contextos de especial relieve del sentimiento de la crisis de credibilidad de la sociedad como colectividad. La realidad violenta de nuestro país ha sido una constante del siglo XX y principios del XXI, entonces, ¿realmente se da una tendencia de escritura hacia el género negro? ¿Por qué ahora y no antes? ¿Cuáles son sus rasgos? ¿Cómo asumen los escritores el género? ...” (Hojas Universitarias, 2007: 59).

Recorrido histórico del género policial

El objeto de interés de este estudio son aquellas narraciones del género negro, propiamente, desde la novela, que acogen, transforman o a veces se distancian de la novela policial. Para esta investigación, se entenderá por novela policial o novela negra, la narración en términos formales de un tipo de novela en la que se dan elementos como el misterio proveniente de uno o varios crímenes, con la intención de esclarecer sus causas o la manera en que fue cometido, bien sea desde la estética de la novela policial clásica, también denominada como novela de enigma o novela problema, por género policial, bien fuese como novela negra o mediante una hibridez entre ambas estéticas. Según las anotaciones de Laforgue y Rivera en su libro *Asesinos de papel*, Borges y Bioy Casares marcarían algunas delimitaciones para configurar mejor, en términos formales, el género policial:

El género policial es una de las pocas invenciones literarias de nuestro tiempo. La distracción suele confundirlo con un género menos riguroso y menos lúcido: el de aventuras. En éste, sin embargo, no hay otra unidad que la atribución de las diversas peripecias a un mismo protagonista ni otro orden que el aconsejado por la conveniencia de graduar las emociones del lector (1977: 249).

Por novela policial clásica, se comprende aquella en la cual existe un personaje configurado como detective, quien por medio de un método deductivo, investiga las pistas que lo llevan a descubrir a un criminal, develando la forma en que fue cometido un asesinato. Este género reconoce a Edgar Allan Poe (1809-1849) como su precursor, denominado como el “padre” del género, creador en 1841 del detective racionalista Monseur Auguste Dupin. Hay un acuerdo tácito en que el género nace realmente en el siglo XIX y en que su creador es Poe, quien escribiría las tres primeras historias en las que el tema central es el crimen: “Los asesinatos de la calle Morgue” (1841), “El misterio de María Roget” (1842) y “La carta robada” (1849). En la primera, inaugura el enigma del “cuarto cerrado” con todos los artificios narrativos al análisis del lector, cuyo modo de desentrañar el misterio funciona mediante el método deductivo.

En cuanto al término novela negra, este refiere a la escuela *hard-boiled* que inicia con la revista norteamericana *Black Mask* en 1922.⁵ Las exposiciones del género policial clásico y negro que presento surgen de modo preponderante de “El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica” de Mempo Giardinelli. Esta tipología narrativa se centra en dilucidar las causas de un crimen, mediante una estética realista, en cuanto a su lenguaje, su trama, sus atmósferas, sus personajes y demás elementos que traslucen las problemáticas de determinada sociedad, transformándose y representándose como su reflejo.

En Europa nacen dos escuelas de lo que se ha denominado *novela problema de enigma o la novela policial clásica*: la escuela francesa y la escuela anglosajona. De la primera, de la escuela francesa, los autores más destacados son Eugène Sue (1804-1857), Émile Gaborieau (1832-1873), Maurice Leblanc (1864-1941), Gaston Leroux (1868-1927) y Georges Simenon (1903-1989) y de la escuela inglesa destacan Conan Doyle (1859-1930), G.K. Chesterton (1874-1936) y Agatha Christie (1890-1976).

Arthur Conan Doyle (1859-1930) publica en la revista Beeton's Christmas Annual su primera novela de misterio *Estudio en Escarlata* (1887). Es también, la primera aparición de Sherlock Holmes y el Dr. Watson. Holmes se diferencia sustancialmente de Dupin (el detective creado por Poe), es un detective inglés, racional, enigmático, obsesivo, buscando siempre al final restablecer el orden.

En la escuela francesa Emile Gaboriau (1832-1873) crea como personaje al inspector Lecoq, inspirado en la figura de Eugène François Vidocq.⁶ Este personaje tuvo una enorme

⁵ En *el género negro*, Giardinelli explica que el *hard-boiled* se identifica por su mecanismo singular de intriga, así como por el realismo, un tipo de crítica social y el poseer un lenguaje propio, brutal y feroz. [...] “incorpora la lucha por el poder político y/o económico, la ambición, el individualismo, la violencia, el sexismo y el dinero, productos todos de una sociedad corrupta y en descomposición.” (2013:18-19).

⁶ Eugène-François Vidocq fue el primer director de la Sûreté Nationale francesa y uno de los primeros investigadores privados. La figura de Vidocq, que tuvo un pasado delictivo, inspiró a Víctor Hugo para los dos personajes principales de la novela *Los miserables*, Jean Valjean y el policía Inspector Javert.. Muchos autores sostienen que la figura de Vidocq inspiró a grandes maestros en la creación de sus personajes; así se

influencia sobre escritores posteriores como Sir Arthur Conan Doyle y su Sherlock Holmes, un tipo de detective metódico, que se basaba en el método científico para esclarecer sus casos, presente en el siglo XIX y principios del XX. Gaboriau crea también el personaje Tabaret, quien colabora con el protagonista sin salir de su habitación. En el caso del escritor Maurice Leblanc (1864-1941) inventa al personaje Arsenio Lupin (ladronzuelo de guante blanco), quien cambia el modo racionalista investigativo de sus predecesores, por un método basado en el azar. Este personaje aparece por primera vez en 1904 en el cuento “El arresto de Arsenio Lupin”, en la revista *Je sais Tout*, siendo un éxito inmediato, lo que le llevaría a aparecer en aproximadamente veinte libros más. Gaston Leroux (1874-1936) publica su opera prima: *El misterio del cuarto amarillo* (1907), uno de los primeros relatos del tipo “misterio del cuarto cerrado”, un ejemplo de este subgénero son *Los crímenes de la calle Morgue* de Poe o *El hombre hueco* de John Dickson Carr. En esta novela hace su aparición el personaje del reportero Joseph Rouletabille, quien actúa como detective amateur. Georges Simenon (1903-1989) uno de los escritores, sino el más prolífico (publicó más de 500 novelas, traducidas a unos noventa idiomas). Su obra mezcla elementos del policial clásico y del género negro. Crea al comisario Maigret, un héroe humanizado, obligado a rebasar sus propios límites.

G.K. Chesterton (1874-1936) creó el personaje literario del Padre Brown, hombre católico, que descubre los crímenes mediante el uso de la razón, pone a Dios como elemento moral para discernir entre el bien y el mal. Agatha Christie inventa al detective Hercules Poirot y Miss Marple. Escritora muy prolífica y tal vez la más traducida de todos los tiempos.

Será útil enfatizar y proponer una breve síntesis de la novela policial clásica y de la novela negra. La novela policial clásica surge desde el crimen, pero pone el énfasis en la exposición racional del detective. La investigación tiene un método racional. El detective es una especie de héroe en función de restablecer el orden. Se destaca la resolución de un crimen y cómo lo efectúa el investigador. Hay una serie de pistas en torno a un crimen,

ha visto su influencia en el Auguste Dupin de Edgar Allan Poe y en el detective Monsieur Lecoq de Émile Gaboriau.

estudiadas mediante un método científico, la razón a favor de dilucidar una verdad. Hay que citar entre los precursores a un autor del siglo XIX, anterior aun a Poe: el polígrafo inglés Thomas de Quincey (1785-1859), autor de una serie de artículos publicados en Londres entre 1827 y 1829, titulados *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*.⁷

Al examinar la novela policial clásica, el énfasis no se da en narrar una historia, sino en los elementos que entretejen las deducciones que reconstruye al hecho. Impera la necesidad de restablecer el orden, va ligada a las solicitudes de una sociedad burguesa por controlar cualquier tipo de subversión de las clases marginales. Hay unos elementos característicos del género: un investigador inteligente, un enigma por resolverse, no hay elementos sobrenaturales, la violencia es mínima, la solución del enigma es desvelada en las últimas páginas.

Al indagar en la novela negra, en la segunda década del siglo XX se produce un debilitamiento temático y de estructura narrativa. Al contextualizarlo históricamente, esta literatura se originó en años de crisis en los Estados Unidos con la 1ª. Guerra Mundial, la Ley Seca, el crack del 29, la profunda crisis económica denominada como “La Gran Depresión”, las mafias, la violencia en los bajos fondos de la ciudad, el malebaje y la corrupción estatal, propiciarían el nacimiento de la *novela negra* en las revistas *Pulps*, revista algo defectuosa en su calidad de impresión y de temáticas de corte sensacionalista, de bajo costo y fácil distribución. En esa época, una generación de grandes escritores norteamericanos, fundan esa narrativa de tono realista y crítico en la que la temática criminológica llegó a ser excepcionalmente popular. La novela negra tiene menos de un

⁷ La novela policial que surge en los Estados Unidos en los años 20, y que llamamos negra, le debe muchísimo. El sarcástico ensayo de De Quincey alude a la irónica intención apologética del crimen, llamativa, asombrosa, que no obstante estuvo lejos de ser la verdadera intención del autor. De Quincey escribió estas páginas más como un ejercicio de erudición, un desborde de su brutal sentido del humor, que como una propuesta seria. Y sin embargo, sus argumentos son subversivamente incitadores a revisar la moral puritana de su época. Y aun de la actual. De Quincey ataca el moralismo y la hipocresía de la sociedad moderna con un extraordinario sentido anticipatorio (escribió este libro en el primer tercio del siglo XIX), porque cree que en realidad la moral se constituye y define a partir de las transgresiones. GIARDINELLI, Mempo. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital intelectual, Buenos Aires, 2013.

siglo de existencia, su época de esplendor fue de 1920 a 1940, aparece a partir de *Cosecha roja* (1929), novela fundacional de Daschiell Hammett (1894-1961), publicada en *Black Mask*, revista que contribuiría en la difusión de este tipo de literatura. La novela negra también llamada literatura de delito, de suspenso, criminal, dura, detectivesca, de misterio, o denominada genéricamente policial. La designación “género negro” o “novela negra” tiene el sentido que le dio Marcel Duhamel, editor de la Editorial Gallimard, de París, al iniciarse esta colección literaria en 1945, el francés Marcel Duhamel la llamó *Serie Noire*. En esta colección, se publica en mayoría, autores norteamericanos, traducidos al castellano. México, Chile y Argentina, se destacan notoriamente de otros países, por la larga tradición de este género.

La novela negra norteamericana se caracteriza por la rudeza del lenguaje, de los diálogos, de los personajes, y de una atmósfera marginal. Por la exacerbada violencia y un imperante realismo que trasluce los vicios de la sociedad capitalista de los años 20 y 30 del siglo XX. La presencia de sujetos corruptos, alienados de lo criminal, de toda índole, dominados por ambiciones de poder económico, político, de sexismo, entre otros elementos propios de una sociedad descompuesta y corrompida.

Mientras la novela policial clásica se caracterizaba por la minuciosa elaboración de trajinados artificios ingeniosos, la novela negra, abriría inacabables recursos, al enfocarse en ser reflejo de la realidad, y, no, de un hermetismo tácito, basado en el uso privilegiado de la razón como mecanismo para leer el mundo.

Desde las ulteriores obras del género policial clásico hasta la “moderna novela negra”, tal como lo propone Giardinelli (2013), se fueron dando influencias de otros géneros con sus respectivas contribuciones: entre ellas, la literatura gótica o de horror (Mary Wollstone Shelley, Nathanael Hawthorne, Bram Stoker, Howard Phillip Lovecraft fueron sus referentes más representativos); la de aventuras (con Herman Melville, Joseph Conrad y Jack London) y la casi siempre olvidada literatura del Oeste norteamericano (creación de Francis Bret Harte, Ambrose Bierce y Zane Grey, entre otros).

Así se afianzó la moderna literatura negra con los elementos propios de estos géneros, pues hasta el día de hoy la configuran: el suspenso, lo terrorífico que desencadena la ansiedad en el lector, la intensidad de la acción, la exacerbada violencia y el protagonismo heroico de un personaje que acelera el ritmo y la fuerza de la narración. Fueron autores como Hammett y posteriormente Chandler, seguidos de una legión de autores, para perfilar lo que serían las bases de la novela negra: la lucha del “bien” contra el “mal”, una tensión propiciadora de la intriga argumental y, alrededor, elementos como la ambición, el poder, los movimientos truculentos de personajes que se mueven y campean en el entramado de destinos inciertos.

El género policial sigue multiplicándose y expandiéndose en Latinoamérica, pese a la concepción de género menor, que ha conllevado a su marginación, dejándole fuera de lo que se concibe como canon literario. Aun así, en el caso de Hispanoamérica se ha venido gestando un empoderamiento y una revitalización del género policial y negro.

Las formas en que ha evolucionado la tradición de la literatura policial varían notablemente. Los precursores en Latinoamérica, si se habla de tradición literaria del género, es tal vez Argentina el punto clave y de apertura, expandiéndose luego a otros países. Lafforgue y Rivera (1996) en *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial* y Donal Yates (1956) en su artículo *Spanish American Story*, evidencian que los orígenes de la literatura policial argentina se relacionan intrínsecamente a la literatura extranjera: estadounidense y europea.

En el caso de este tipo de literatura, en consecuencia, al sentido estricto de la tradición literaria, Lafforgue y Rivera (1996) enuncian detalladamente, la existencia de tres criterios a partir de los cuales se remite todo análisis acerca de los orígenes de la novela policíaca latinoamericana: a) la influencia de las literaturas extranjeras, anglo-americanas en el caso de la América hispanoparlante; b) la vinculación de esta literatura con formas de difusión popular y masiva; c) la configuración de una tradición literaria. De otro lado, estos autores proponen además cuatro momentos de la evolución del género: el primero, desde finales del

siglo XIX hasta la década de los treinta, se identifica mediante la escritura de los primeros relatos marginales y apologéticos, así como por la publicación de magazines especializados como *La novela semanal*, *El cuento ilustrado*. La segunda etapa se da entre los años cuarenta y cincuenta que se caracteriza por la llegada de colecciones más especializadas como *El séptimo círculo*, dirigida por Borges y Bioy Casares, y la creación de relatos que retoman el modelo policiaco anglosajón de *novela-problema* o de *enigma*; en este punto, siguiendo las precisiones de Giardinelli, a partir de las inferencias de Yates (agrego la nota al pie, del libro del primer autor)⁸ (2004: 235); estos escritores argentinos crearían a su detective don Isidro Parodi, pero Borges escribiría también su extraordinario relato policial *La muerte y la brújula*; y Antonio Helú a su “mexicanísimo” Máximo Roldán; y el chileno Alberto Edwards a su Román Calvo: los crearían como personajes indiferentes de toda crítica social, configurando detectives como extraordinarios personajes literarios, aceptando tal cual era “impuesta” por los entes de “poder”, interesados en conservar un determinado *statu-quo*. En el periodo ulterior, años cincuenta y sesenta, será determinante la influencia de la novela dura estadounidense conocida como *hard boiled*, y, por último, a fines de los sesenta y mediados de los setenta, evidenciándose un mayor distanciamiento con las formas del género policiaco clásico. Así se daría la nueva narrativa policíaca como una mixtura de modelos y temáticas de la novela de enigma y la novela negra, y, precisamente tal dinámica: los antecedentes de tipo estructural, literario y de repetición de los esquemas de la narrativa policial, posibilitarían la indagación de las transformaciones formales, conceptuales y temáticas de esta literatura, actuando como fuerte influencia que se extendería también como nueva tendencia a los países hispanoparlantes y a los escritores latinoamericanos.

En relación a las transformaciones de la escritura policíaca de comienzos del siglo XX, Lafforgue (1996) aclara que la producción literaria de esta época hasta los años 60 no ha

⁸ Es interesante recordar el contenido del libro de Yates: de Alberto Edwards: “El secuestro del candidato”; de Antonio Helú: “Piropos a media noche”; de H. Bustos Domecq: “Las doce figuras del mundo”; de Leonardo Castellani: “El caso de Ada Terry”; de María Elvira Bermúdez: “El embrollo del reloj”; de Manuel Peyrou: “Julietta y el mago”; de Alfonso Ferrari Amores: “El papel de plata”; de L.A. Isla: “El caso del botánico”; de W.I. Eisen: “Jaque mate en dos jugadas”; de Pepe Martínez de la Vega: “El muerto era un vivo”; de Adolfo Pérez Zelaschi: “Las señales”; de Jorge Luis Borges: “La muerte y la brújula”.

logrado conformar “una fórmula que sea total e indiscutiblemente propia, que no cargue resabios, indicios, secuelas o recidivas de la matriz original” (p. 21), pese a ello, sí se ha dado una evolución y una progresiva reivindicación del género.

Esa transformación de la novela negra en Latinoamérica, de la que hablan Javier Sánchez y Martín Escribá, en cuanto a la inserción de lo real maravilloso y del realismo mágico, son elementos autóctonos que se hacen evidentes en la narrativa policíaca de Gonzalo España.

Es hasta cierto punto válido el tema de la apropiación a través de las marcas locales, pero no es un criterio suficiente para entender la evolución del género policial. Podría decirse que, se da una mixtura y una articulación entre los temas propuestos por los escritores del género, pero también hay una apropiación consciente de los recursos y artificios literarios en un sentido epigonal.

El género policial en Hispanoamérica

Hay una pregunta fundamental que se hace Giardinelli (2013: 234): ¿Por qué literatura policial negra en América Latina?

Para los autores hispanoamericanos, a partir de los años 70 y 80, hasta la época actual, se relaciona y trasluce, en este caso, el contexto de la realidad social, en la narrativa del género negro. Propiamente, en los escritores latinoamericanos contemporáneos, la complejidad de la realidad latinoamericana es, en un firme sentido, una narrativa más cercana, que se presenta de modo insumiso, y cuya práctica se consolida e impone de cara a regímenes estatales totalitaristas y abyectos. En sí, la propuesta narrativa de su obra se configura desde una postura insurrecta, desafiante, y en sí, revolucionaria, con el fin de combatir sistemas injustos. Así se torna el tipo de literatura negra.

Giardinelli se remite a Yates, quien analizaría la escritura del género policíaco en la América Hispanoparlante, al señalar que, en la sociedad hispanoamericana la autoridad de la fuerza policial y el poder de la justicia se admiran y aceptan menos que en los países anglosajones, con esto, pone de relieve el emplazamiento literario al género negro en lengua castellana de los escritores.

Según lo anterior, Yates, suponía que, ese descreimiento frente al poder policial como aparato de control social, apartaría a los autores hispanoamericanos, de la adhesión formal en las nuevas creaciones narrativas del género. Los autores de los 60, fieles al género detectivesco (el clásico de misterio de cuarto cerrado, y en sí, una literatura que, según Yates, “evitaba contacto con la realidad”). Por el contrario, los autores surgidos en los 70 y 80, ya tendrían una clara diferenciación con los escritores ulteriores a ellos.

Justamente es en la literatura del género negro en la que se da una marcada relación de las problemáticas sociales, la desconfianza en el sistema, la manifiesta inconformidad y rebelión de las sociedades más marginadas. El género negro resulta propicio en América Latina, dada la poca confianza en los entes de control defensores del *statu-quo*, en especial, podría decirse que animar la versión por la policía, en sí, las clases marginadas y subyugadas, se diría que experimentan un resentimiento profundo, un rencor, y por ende, se genera un conflicto continuo entre marginados y policía. Es clave, volver sobre la pregunta de Giardinelli, y por supuesto a la posible resolución que plantea: ¿Por qué la literatura policial debe ser negra en América Latina?, su respuesta sería entonces la siguiente:

Porque dentro de la ficción policiaca, no puede hacerse otra. El moderno género negro nos ha dado perspectivas novedosas como la narración en primera o tercera persona que ya no sigue al detective por sus exóticas características, sino que marcha ansiosamente detrás del perseguido o el perseguidor, el que va a morir o va a matar. Y lo sigue porque comparte su angustia, comprende el mal destino que puede esperarle.

Los móviles siguen siendo los clásicos del género –dinero, poder, mujeres–, pero lo que ha cambiado es la óptica: el género ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa “justicia”, ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido.

La literatura negra latinoamericana lo cuestiona todo. Los márgenes de “La Ley” entre nosotros ni son rígidos ni están claros.

Para los lectores contemporáneos, y también para los escritores, por supuesto, los misterios de la realidad latinoamericana son absolutamente más cercanos, cuestionadores y, acaso, revolucionarios, en el sentido de que revolucionan –al cuestionar, transgredir y subvertir– un orden injusto (2013: 236-237).

En la literatura negra, se repliega y ajusta por las amplias posibilidades del género, la intrincada problemática social. Podría decirse que hay una exacerbación de la violencia, porque esa es una constante en la realidad. Se pone de manifiesto, el constante conflicto entre opresores y oprimidos, se muestra desde diversos ángulos. Las relaciones de poder quedan delimitadas consecuentemente, dado que, mientras en el bando del poder policial se impone un orden injusto en defensa de los poderosos, que son, quienes controlan la política, la económica, y los recursos a su antojo. Y en el otro bando, están los más oprimidos, descreídos de un sistema que se ha tornado siempre injusto e implacable con ellos. Todo lo corrompido de los sistemas de poder, todo lo que se general ante latentes desigualdades sociales, lo deja ver, en múltiples sentidos el género negro. Esa es la materia prima del género policial moderno. En la creación de la literatura negra, se busca, en todo caso, poner de relieve todo aquello que ocurre en la realidad. De modo que, los escritores de narrativa policial toman todos estos elementos y se vuelcan a escribir novela negra, saliéndose ya, del policial clásico. Es allí, donde radica la notoria diferencia entre una literatura y otra, si la primera era una literatura alejada de la realidad, la segunda, se acerca a esta demasiado, en muchos casos, presentado todo aquello que no está bien, todo el desbarajuste social con sus consecuencias. Esa es la marca latente en la literatura negra, que devino ruptural y revolucionaria, como lo explicita Giardinelli, que lo fuese, para la literatura latinoamericana anterior y ulterior del post-boom.

Resulta pertinente delimitar por países la influencia y la presencia de escritores del género negro. Valga anotar que, en gran medida, aparecen los estudios previos de Mempo Giardinelli en su libro *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, del cual han salido dos ediciones, la primera data del año 1984, sin embargo, yo me remito en todo caso, a la edición publicada en 2013. Es útil precisar que, por mi parte, y dado el carácter de mi estudio, busco propiciar el análisis en torno a la precisión de estos datos, como los autores más destacados de cada país, sus

respectivas obras más representativas y sus fechas de publicación. Considero que dicho rastreo viabiliza el inferir en variaciones, mixturas y similitudes entre lo clásico y lo moderno, que a lo largo del tiempo se ha ido presentando en esta narrativa.

Argentina

Marco Denevi (1921-1998) con *Rosaura a las diez* (1954), llevada al cine por el director Mario Soffici, y *Ceremonia secreta* (1960), novela llevada al cine de Hollywood por el director de cine Joseph Losey en 1968.

Rodolfo J. Walsh (1927-1977) fue uno de los precursores del género llamado Non fiction novel. *El caso Satanowsky*, *¿Quién mató a Rosendo?* y *Operación masacre*, *Variaciones en rojo* (1953) que reúne tres *nouvelles*, asimismo, escribió memorables cuentos, entre ellos, el cuento “Esa mujer”.

Eduardo Goligorsky (1931) sus escritos tuvieron inicio en el año 1952 escribió una veintena de novelas negras usando diferentes seudónimos: Ralph Fetcher, Roy Wilson, Mark Prirchart, Dave Target, Ralph Nichols, Mitch Collins, Burt Floyd, Dave Merritt, Lee Harriman y James Alistair, sus novelas aparecieron en la década de los años 60.

Ricardo Piglia (1940) autor de extraordinarias narraciones del género negro, reunidas en *Nombre falso* (1975). En los años 70 fundó y dirigió la Serie Negra de la Editorial Tiempo Contemporáneo, en Buenos Aires, más adelante, escribiría otro tipo de literatura, pero después volvería con dos novelas notables: *Plata quemada* (1997) y *Blanco nocturno* (2010). Es considerado el crítico literario más notable de su país.

Osvaldo Soriano (1943-1997) escribió dos notables novelas: *Triste, solitario y final* (1973) y *No habrá más penas y olvido* (1980). Además *Cuarteles de invierno* (1982).

Juan Martini (1946) escribió en los años 70 una serie de novelas negras: *El cerco* (1977), *El agua en los pulmones* (1973) y *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *La vida entera* (1981). Dirigió Serie Negra de la Editorial Bruguera de la Editorial Bruguera, dejaría el género por un tiempo, luego retornaría con la novela *Puerto Apache* (2006).

Sergio Sinay (1947) con *Ni un dólar partido por la mitad* (1975), fue editor de la revista *Sentencia*, años después publicaría la novela *Sombras de Broadway* (1983), *Dale campeón* (1989) y *Es peligroso escribir de noche* (1992).

Jorge Lafforgue (1935) y Jorge B. Rivera (1935-2004) son dos reconocidos críticos literarios. Publicaron una antología del género negro titulada *Asesinos de papel* (1977), reeditada en 1996.⁹

Juan Sasturain (1945), creador del detective-policía retirado Julio Argentino Etchenike, algunos títulos sobresalientes son: *Manual de perdedores*, *Arena en los zapatos* y *Pagaría por no verte*, ambientados en los 70 en la Argentina.

En el siglo XXI comenzaron a publicar novelas y relatos negros otros destacables escritores como Orlando van Bredam, Miguel Ángel Molfino, Gabriela Cabezón Cámara, Juan Diego Incardona, Selva Amada, Carlos Balmaceda, Carlos Gamerro, Leonardo Oyola entre otros.

Desde los años 50 se hallan: Adolfo Pérez Zelaschi, Manuel Peyrou, María Angélica Bosco, Jaime Rest, Ruben Tizziani, Pablo Urbanyi, Eduardo Mignogna, Pablo Leonardo, Juan Carlos Martelli, José Pablo Feinmann, Vicente Battista, Antonio del Massetto, Jorge Carnevale, Fernando López, Guillermo Martínez, Pablo de Santis, Guillermo Saccomano, Gabriel Báñez y Marcelo Birmajer, Raúl Argemí, Rolo Diez y Martín Caparrós (1957).

⁹⁹ Como información curiosa nos señala Giardinelli: "...hay que anotar por lo menos cuatro seudónimos notables de escritores: W.I. Eisen (seudónimo de Isaac Aisenberg); Daniel Fernández (seudónimo de Rodolfo J. Walsh); y el conocido H. Bustos Domecq, seudónimo de Borges y Bioy Casares, quienes además utilizaron otro: B. Suárez Lynch, formado este con los apellidos de sus respectivos bisabuelos maternos.

Guillermo Orsi (Buenos Aires, 1946), entre los escritores contemporáneos, quien se ha dedicado a profundizar en el género negro, y, en el que está valorado como uno de los grandes referentes actuales en lengua castellana. Orsi ha recibido importantes premios como el Emecé de 1978 por *El vagón de los locos* (1978), el Umbriel de la Semana Negra por *Sueños de perro* (2004), el Ciudad de Carmona por *Nadie ama a un policía* (2007), entre sus últimas novelas publicadas están *Ciudad Santa* (2009), *Segunda vida* (2011), *Asesinatos profilácticos* (2011), *Holy City* (2012) y *Fantasmas del desierto* (2014), entre otros títulos, valga decir además que, varios de sus libros han sido reeditados y publicados por distintas editoriales.

Claudia Piñeiro (1960) con *Tuya* (2005), *Las viudas de los jueves* (2005), *Elena sabe* (2006), *Las grietas de Jara* (2009), *Betibú* (2011), figuran otros libros de otros géneros. La escritora Piñeiro ha sido premiada por algunas de sus novelas.¹⁰ Jorge Fernández Díaz, Raúl Argemí. Estos escritores, junto a otros invitados, celebraron Buenos Aires Negra (BAN)¹¹, orquestado por Ernesto Mallo, también un estudioso del género.

Luisa Valenzuela (1938) escritora con una serie de libros de cuentos y de novelas publicados en su haber literario, su primera novela publicada en 1966 *Hay que sonreír*, como novela negra destaca *Novela negra con argentinos* (1990), (Otras ediciones: Hanover (NH): Ediciones del Norte, 1990. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1991).

Angélica Gorodischer (1928), considerada una de las mujeres escritoras más relevantes dentro de la ciencia ficción en Iberoamérica, incursionando en los géneros de cuento y novela. De esta última, destaca la novela *Kalpa Imperial* (1983), posee una considerable

¹⁰ Premio Pléyade 1992 a la mejor nota periodística publicada ese año en revistas femeninas
Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil 2005 (convocado por el Grupo Editorial Norma y la Fundación para el Fomento de la Lectura, Fundalectura, Colombia) por *Un ladrón entre nosotros*
Premio Clarín de Novela 2005 por *Las viudas de los jueves*
Premio ACE 2007 a la mejor obra de autor nacional por *Un mismo árbol verde*
Premio LiBeraturpreis 2010 por *Elena sabe*
Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2010 por *Las grietas de Jara*¹⁰ Consultado en: https://es.wikipedia.org/wiki/Claudia_Pi%C3%B1eiro

¹¹ Un festival convertido ya en un clásico del género y puente entre las dos orillas: el irlandés John Connolly,

obra tanto en novelas como cuentos y relatos. Su novela *La cámara oscura* (1989) es llevada al cine, la película es dirigida por María Victoria Menis.

Chile

En el policial clásico chileno aparecen como pioneros del género: Alberto Edwards, René Vergara y José María Navasal, y les siguieron Luis Enrique Délano y Poli Délano quienes escribían para editoriales populares, ambos usaron los seudónimos José Zamora el primero; y Enrico Falcone el segundo.

Ya para los años 80, fue notable el arraigo que empezó a tener la novela negra, seguramente por sus alusiones políticas en el contexto de la oposición pinochetista. En los 90, ante la llegada de nuevos autores, se afianzaría más el género.

Ramón Díaz Eterovic (1954), considerado como uno de los escritores chilenos más relevantes del género, creador del investigador privado Heredia y autor de varias novelas: *La ciudad está triste* (1987), *Solo en la oscuridad* (1992), *Nadie sabe más que los muertos* (1994), *Ángeles y solitarios* (1995), *Nunca enamores a un forastero* (1999), *Los siete hijos de Simenon* (2000), *El color de la piel* (2003), *A la sombra del dinero* (2005), *La oscura memoria de las armas* (2008) y *La muerte juega a ganador* (2010).

Además valga citar a otros autores reconocidos dentro del género como Roberto Ampuero, Diego Muñoz Valenzuela, Gonzalo Contreras, Luis Sepúlveda, Carlos Franz, Mauro Yberra, Darío Oses, Ignacio Fritz y Carlos Tromben. Bartolomé Leal (1946) escritor de novela negra y policial, Marco Antonio de la Parra (1952), Jaime Collyer Canales (1955), protagonista de la llamada nueva narrativa de los años 1990.

Roberto Bolaño (1953-2003), un gran referente de la literatura en el mundo, un escritor absolutamente cosmopolita que, ubicamos en la novela del género negro chileno, pero que, no podemos enclaustrar solo como un autor chileno o un autor que pertenezca solo al género negro. Además, no sólo algunas de su novela incursionan en este género, sino sus cuentos, de hecho, tal vez, más lo hacen, magistralmente sus cuentos. En cuanto a novelas,

La pista de hielo (1993), mientras que, *2666* (2004), tiene algunos elementos propios del género. Y de sus libros de cuentos: *Llamadas telefónicas* (1997), *El gaucho insufrible* (2003) y, por supuesto, *Putas asesinas* (2001), por último, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984).

Cuba

El auge de la novela negra en Cuba se da en los años 70 y 80. Surgieron allí importantes autores como Luis Rogelio Nogueiras, Rodolfo Pérez Valero, Antonio Heras León, Agenor Martí, Armando Cristóbal Pérez, entre otros. En aquella época, algunos escritores aún esperaban poder crear un tipo de “novela revolucionaria” como bien la llamaría José Antonio Portuondo. Sin embargo, cuando este tipo de literatura se convierte en “una propaganda del régimen” según como la describe Padura, pasa a inscribirse al género de espionaje.¹²

Leonardo Padura (1955), un autor sumamente relevante, quien crearía al recordable detective Mario Conde, personaje que protagoniza ya ocho novelas del género, entre ellas, destacan: *Pasado perfecto* (1991) que habla sobre la nostalgia y la memoria, *Vientos de cuaresma* (1994), trata los temas del amor, *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) se centran en hablar de la marginación y el engaño, *La cola de la serpiente* (1998) (reeditada por Tusquets en 2011), *Adiós Hemingway* (2003), *La neblina del ayer* (2005) y *Herejes* (2013). Pero además, la obra de Padura tiene otras extraordinarias obras, en las que ya no incursiona en el género negro, como es el caso de su novela *El hombre que amaba los perros* (2009) novela que relata el asesinato de León Trotsky.

Habría de recordarse a otros autores, no ya de Cuba, pero si extendiéndose a los autores antillanos¹³, como es el caso de Elidio La Torre Lagares (1965), escritor puertorriqueño, novelista y poeta. Otro autor del mismo país, es Luis López Nieves (1950).

¹² Tras la caída del Muro de Berlín y el triunfo del capitalismo, y con el consecuente descrédito de la literatura de espionaje, decreció también la afición por el género negro en la isla caribeña (Padura: 2013).

México

Este es un país en el que también hay una marcada tradición en el género, es allí justamente donde se popularizó el género policíaco en todo el continente a partir de la segunda mitad del siglo XX. Entre los precursores del género negro mexicano, destaca el escritor Antonio Helú (1900-1972) y Rodolfo Usigli (1905-1979). Helú, considerado uno de los padres del género en México, entre sus novelas destacan: *La obligación de asesinar* (1946) cuyo personaje detective es Máximo Roldán, además fundaría la revista *Selecciones policíacas y de misterio* en 1946, la publicación más importante de esa época en México.

En cuanto a Usigli, fue más reconocido como autor teatral, pero después de su muerte, llegaría a publicarse su única novela policíaca: *Ensayo de un crimen* (1942).

De esta misma época, Rafael Bernal (1915-1972) es únicamente considerado como padre del género en México. Su novela emblemática es *El complot de mongol* (1969), obra redescubierta, después de la muerte de este autor. Reconocido por poseer un exquisito sentido del humor y una excelsa prosa. Entre sus obras destacan: *Federico Reyes, el cristero* (1941), *Un muerto en la tumba* (1946), *Su nombre era muerte* (1947), *El fin de la esperanza* (1948), *Caribal* (1956), *Tierra de gracia* (1963) y *En diferentes mundos* (1967), aunque su obra cumbre es *El complot mongol*, considerada como una de las mejores de este siglo, destacada por su singular creatividad, su amplio conocimiento de la sociedad mexicana y su intensidad crítica. También es autor de *Gente de mar* (1950), novela no policíaca, centrada en historias de piratas, y de *Tres novelas policíacas* (1946), volumen que incluye *El extraño caso de Aloysius Hands*, *De muerte natural* y *El heroico don Serafín*.

María Elvira Bermudez (1916-1988) ha sido una de las más relevantes autoras del género en México, su novela destacable: *Diferentes razones tiene la muerte* (1953).

Paco Ignacio Taibo II (1949) destacado autor del género negro latinoamericano. Creador de la saga protagonizada por su inolvidable detective Héctor Belascoarán Shayne, protagonista

de novelas del género como *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991) y *Adiós Madrid* (1993). Ha escrito indudablemente, otros textos, ya no del género negro, pero no por ello, menos valiosos literariamente. También fue el fundador y promotor de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos y de la Semana Negra de Gijón, y ha recibido el Hammett¹⁴, entre otros premios.

Vicente Francisco Torres, es otro de los buenos conocedores del género en México, autor de antologías como *El cuento policial mexicano* (1982), *Muertos de papel* (2003) y *El que la hace... ¿la paga?* (2006).

Entre la profusa variedad de cuentos novelas del género en México en lo que va del siglo XX, están escritores como Rafael Solana, Raymundo Quiroz Mendoza, Juan E. Closas, Vicente Fe Álvarez y Pepe Martínez de la Vega. Ya entre los años 80 y 90 llegan: Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) con *Trampa de metal* (1979) y *El sitio de los héroes* (1983), su reconocido cuento largo “El rayo Macoy” obtuvo el Premio Juan Rulfo 1984. Su novela *Con M de Marilyn*, con la que ganaría el Premio Nacional de Literatura de Nuevo León 1997 y en 2005 ganaría el Hammett por su última y fascinante novela *La Mara*.

Ya en el cambio de siglo llegarían novelas como *El rumor que llegó del mar* de Eugenio Aguirre (1944), *Entre la pena y la nada* de Raúl Hernández Viveros (1950). Luis Arturo Ramos (1947) y Elmer Mendoza (1949) con *Un asesinato solitario* (1999), *Balas de plata* (2004) y *La prueba del ácido* (2011).

¹⁴ El **Premio Hammett** es un galardón auspiciado por la Asociación Internacional de Escritores Policiacos en 1987 en honor al escritor estadounidense Dashiell Hammett para distinguir a la mejor novela policiaca escrita en español. El galardón no posee recompensa monetaria. Se entrega anualmente desde 1988 durante la Semana Negra de Gijón (Gijón, Asturias) (Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Premio_Hammett).

En cuanto a otros escritores contemporáneos, figuran: Rogelio Guedea (1974), Joaquín Guerrero Casasola (1962), Francisco Haghenbeck (1965), Hilario Peña (1979), José Luis Zarate (1966).

Perú

En este país también se da una marcada tradición literaria del género negro. La crítica especializada afirma que fue Mario Vargas Llosa con su novela *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) quien sería el precursor de este género. Además, cabe mencionar a Mirko Lauer, con *Pólvora para gallinazos* (1985); Carlos Calderón Fajardo, con *La conciencia del límite último* (1990); y Peter Elmore con *El enigma de los cuerpos* (1997) y *El fondo de las aguas* (2006); Goran Tocilovac con su *Trilogía parisina* (1996). Igualmente enlistan novelas como *Deseo de noche* (1993) y *El vuelo de la ceniza* (1995) de Alonso Cueto Caballero.

Valga mencionar también a Luis Nieto con su novela *Asesinato en la gran ciudad del Cuzco* (2007), y a Isaac Goldemberg (1945) con su novela *Acuérdate del escorpión* (2010). Asimismo, ocupa un lugar importante del género negro, Fernando Ampuero, con sus novelas *Caramelo verde* (1992), una de las más reconocidas; *Putita linda* (2006) y *Hasta que me orinen los perros* (2008), esta última se basa en uno de sus más aclamados cuentos: “Taxi driver sin Robert de Niro”.¹⁵

Brasil

Rubem Fonseca (1925) es un escritor y guionista de cine brasileño. Ha escrito más de una decena de libros de cuentos, entre los más recientes: “Ella y otras mujeres” (2006), “Axilas y otras historias indecorosas” (2011), “Amalgama” (2013), “Histórias Curtas” (2015). En cuanto a sus novelas: *El caso Morel* (1973), *El gran arte* (1983), *Buffo & Spallanzani* (1986), *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (1988), *Agosto* (1990), *El salvaje*

¹⁵ Según *The Times Literary Supplement* "es uno de los más impactantes cuentos latinoamericanos del siglo XX". Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=lizgpFli3Jo> Conversación con Ampuero a propósito de la publicación de *Hasta que me orinen los perros*, video, 2008; acceso 25.09.2011

de la ópera (1994), *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (1997) (Traducida en Colombia como *Y de este mundo prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mi mano*), *El enfermo Molière* (2000), *Diario de un libertino* (2003), *Mandrake, la Biblia y el bastón* (2005), *El seminarista* (2010). También ha escrito crónicas y memorias.

Clarice Lispector (1920-1977) es considerada una de las más importantes escritoras brasileñas del siglo XX. Ella misma definiría su estilo como un “no estilo”, fue una maestra del género del relato, sin embargo, dejó un legado considerable de novelas en las que destacan *La pasión según G.H.* y *La hora de la estrella*, como una producción menor de libros infantiles, poemas y pintura.

Durante la última década, cabe destacar especialmente a Alberto Mussa con unas cinco novelas policíacas, además de *Suicidas* (2013) y *Días perfectos* (2014).

Hay otros debutantes en el género como *A forma de sombra* de Fernando de Abreu Barreto, Vivianne Geber con *Missão pré-sal 2025*, Maicon Tenfen con *Quissama, o Império dos capoeiras*, *Colega de quarto*, de Victor Bonini, *O sincronicídio*, de Fábio Shiva, *A pedido do embaixador*, de Fernando Perdigão, *Ao meu ídolo, com amor*, de Mariana Pereira, *O assassino que mutilava Leminski*, de Anísio Homem, *O caso dos ossos*, de Sally Satler y Carla Fernanda da Silva, *República Paradiso, crimes e segredos*, de Sérgio Lang, y *Mat-me quando quiser*, de Anita Deak. Raphael Montes, señala otras novedades literarias: Companhia das Letras acaba de publicar *Esta terra selvagem*, un thriller sangriento paulistano escrito por Isabel Moustakas. El escritor Gustavo Ávila, que publicó por cuenta propia *O sorriso da hiena*, ha conseguido editorial. Por último, Raphael Montes (1990), es un escritor nacido en Río de Janeiro, ha publicado varias antologías de misterio. Entre sus novelas sobresalen: *Suicidas* (2010), su libro *Días perfectos* (2015). Su último libro *O vilarejo* (2016) una selección de historias macabras.

Entre los escritores veteranos se hallan: Tony Bellotto, Patrícia Melo, Luiz Alfredo Garcia-Roza y el ya reseñado Rubem Fonseca, autor de culto del género policiaco, creador de su personaje inolvidable Mandrake. Hay además otros escritores que han incursionado en el policiaco. Tal es el caso del escritor Marcelo Ferroni, con *Desde las paredes mi amor, los esclavos nos contempla*; Tico Santa Cruz, con *Pólvora*; Marcos Peres, con *Que fim levou Juliana Klein*. Hay otros autores que incursionan con sus obras en la plataforma digital, y, que también son reseñados por la revista Fiatlux.¹⁶

¹⁶ Mateus Baldi lanzó sus *Impublicáveis contos* en Amazon, por ejemplo. Chris Lauxx, especialista en literatura policiaca, con *Os maiores detetives do mundo*, también en Amazon. Otros autores dedicados al género han publicado nuevas novelas: *Em linha reta*, de Tailor Diniz, *Safári*, de Luís Dill, *Matar alguém*, de Roger Franchini, *Mandalas translúcidas*, de Vera Carvalho Assumpção, *A comédia mundana*, de Luiz Biajoni, *O trovador*, de Rodrigo Garcia Lopes, *O silêncio mais profundo*, de Oscar Bessi, y *Pssica*, de Edyr Augusto. Consultado 5/11/17 en: <http://revistafiatlux.com/cronicas-literatura-policiaca-en-brasil/>

Capítulo 1

1. APROXIMACIONES AL GÉNERO POLICIAL EN COLOMBIA (2002-2017)

En Colombia no se puede hablar de una tradición, pues se trata más bien de un trabajo que realizan aisladamente los autores del género negro, dado que este tipo de literatura no tiene un carácter predominante en el canon reinante de lo que se concibe y denomina dentro de la literatura colombiana. Es así como se toma como punto de partida y referente los estudios de Hubert Pöppel (2001) en *La novela policíaca en Colombia* al reunir un conjunto de autores, en un primer capítulo titulado: *La prehistoria del género negro en Colombia* aparecen las obras: *Una ronda de don Ventura Ahumada* (1858) de José Eugenio Díaz Castro, *El episodio del doctor Russi* (1891) de José María Cordovez Moure, *El crimen de Aguacatal* (1874) de Francisco de Paula Muñoz. Luego en el capítulo del ya mencionado libro de Pöppel (2001) *Textos fundacionales de la novela policíaca colombiana* aparecen *El misterio del cuarto 215 o la pasajera del hotel Granada* (1944), Comandos, Bogotá, 9 de septiembre (Lucas Caballero- Klim); 16 de septiembre (Rafael Jaramillo Arango); 23 de septiembre (Luis Vidales); 30 de septiembre (León de Greiff); 7 de octubre (Ximénez, Guillermo Patiño); 14 de octubre (Alejandro Vallejo); *El misterioso caso de Herman Winter (don Rodrigo de Arce, detective)*, Cromos, Bogotá, 27 de septiembre, pp. 60-66; 4 de octubre, pp. 60-65; 11 de octubre, pp. 61-65; 18 de octubre, pp. 60-65 y 70; 25 de octubre, pp. 60-66; 1º de noviembre, pp. 60-65; Manuel Mejía Vallejo con *El día señalado* (1964), García Márquez con *Crónica de una muerte anunciada* (1981), Hugo Chaparro Valderrama con *Capítulo de Fernelli* (1992), Rodrigo Argüello con *Trancón sobre el asfalto* (1999), Santiago Gamboa con *Perder es cuestión de método* (2004), además de las obras anteriormente mencionadas de García Márquez, aparece en el capítulo *La novela policíaca bajo la sombra de la Violencia: Este cadáver es mío y Un muerto en la legación* (1951); en el capítulo titulado *Mirando atrás: la novela policíaca histórica en Colombia* con las obras: *El informe de Gálves* (1992) de Roberto Rubiano Vargas, *Volver a Exantú. Tras los misterios de un país enigma* (1995) de Jorge Rivera C. En el subcapítulo titulado *Excursión sobre la novela policíaca como acción comunicativa*, están: *Prytaneum* (1981) de Ricardo Cano Gaviria, *Los ojos del Basílico* (1992) de Germán Espinosa, *La otra selva*

(1991) de Boris Salazar. En el capítulo *¿Espionaje en Colombia?*, aparecen: *008 contra Sancocho* (1970) de Hernán Hoyos y *Memorias póstumas del agente secreto Ramírez, funcionario del DAS, recopiladas y anotadas por Elmer Sánchez, su peor enemigo* (1974) de Roberto Araujo, *Deborah Krue* (1990) de Ramón Illán Bacca. En el capítulo *Sicarios, la nueva violencia y la novela negra: Besa mi tumba* (1990) de Javier Echeverry Restrepo y *Trancón sobre el asfalto* (1999) de Rodrigo Argüello, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, luego, hay un capítulo dedicado a G. España que se titula *Gonzalo España y las perspectivas de la novela policíaca en Colombia*. En este estudio sobre el género negro de Pöppel data una primera obra del año 1858 y la última novela que aparece es *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, publicada en el año 1999. Por lo demás ya reiterado, la obra ensayística de Pöppel se publica en 2001.

En torno al asunto de la literatura policial en Colombia, como bien se ha aclarado, no hay en sí una tradición de este género, y, por ende, su reconocimiento canónico como tal. Se podría decir más bien, que se ha dado y gestado aun sin el reconocimiento o estatus del que han gozado otros géneros literarios. Podría también decirse que, la ficción en la literatura colombiana ha sido de modo preponderante de una estética realista. Dado que su evolución en el siglo XX se deriva de la apropiación de modelos literarios presentes en la novela del siglo XIX. En este caso, las corrientes literarias obedecen a parámetros que van de una escuela a otra, dándose una línea referente sobresaliente, cuyo componente para la creación literaria parte del elemento histórico, mas no sobresale una creación influenciada por la cultura de masas. En el caso de la literatura colombiana, la cultura popular del siglo XX sigue la línea de la literatura del siglo XIX, allí prima el concepto de nación, con todas las variaciones regionales o folklóricas gestadas y, como tal, sobresalen novelas como *Changó* *El Gran Putas* de Manuel Zapata Olivella y *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo, obras en las que predomina una estética de la tradición folclórica y de los modos del habla popular.

En este estudio sobre la narrativa policial colombiana, se ha remitido, en un primer momento, a Pöppel en *La novela policíaca en Colombia* (2001), y ahora, en un segundo

momento, se mencionan las obras posteriores, añadidas en el estudio que realizo, y que, vendrían a integrar el corpus de novelas contemporáneas (2002-2017) del género policial producidas en Colombia. Valga anotar que, aunque el objeto de estudio central no es este, sí se busca mostrar, a grandes rasgos, las transformaciones estéticas y conceptuales en relación con la literatura policial. De modo más amplio, Latinoamérica y, de allí, los orígenes de este tipo de literatura y sus influencias. Se trata entonces, de propiciar un diálogo acerca de los modos y recursos formales usados. Interesa, además, dialogar sobre las problemáticas de la literatura de finales del siglo XX en Colombia y Latinoamérica, literatura, muchas veces, fluctuante, en función de la trascendencia histórica. Así, el género policial colombiano, sigue siendo un tipo de literatura que campea y se mueve en un contexto latinoamericano, que ha bebido de las tradiciones literarias propias de sus orígenes, y, cuyas formas y estructuras se potencian en los modos y los usos de su narrativa, lo que adviene, en muchos sentidos, a hacer de esta una literatura renovada y dinámica, siguiendo las tendencias y las crisis de las sociedades contemporáneas.

Breviario de escritores colombianos del género policial (2002-2017)

En el caso de Colombia se puede reconocer la historia de una larga lista de crímenes, este historial ha hecho ineludible una producción literaria prolífica en cuanto al género negro o policial como tal. Así pues, pese a que esta mirada panorámica se da a partir del año 2002, pues la fecha de publicación del libro de Pöppel corresponde a 2001, como bien se reitera anteriormente. Así que, en este estudio, en un primer momento, se han mencionado brevemente los autores y las obras de *La novela policíaca en Colombia* (2001). Ahora, ya en un segundo momento, se presentan los autores y las obras de lo que va corrido del año 2002 al año 2017. Para el caso, aparece una serie de nuevos autores y obras de este género, que se presentarán en ulteriores páginas.

En un segundo momento, se enlista en este estudio, una serie de autores del género policial, que aparecen en el estudio realizado por Pöppel. Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938 - 2007) con *La tragedia de Belinda Elsner* (1961), Gabriel García Márquez

(Aracataca, 1927 – 2014) con la novela policíaca y de realismo mágico *Crónica de una muerte anunciada* (1981) entre otros de sus relatos que se acercaron al género. También presentes: Armando Romero (Cali, 1944) con su novela *Un día entre las cruces* (1993), Oscar Collazos (Bahía Solano, 1942 – 2015), autor de *Morir con papá* (1997), *La modelo asesinada* (1999) y *Señor sombra* (2009); Mario Mendoza (Bogotá, 1964) con sus novelas *La ciudad de los umbrales* (1995), *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002), *El viaje del loco Tafur* (2003), *Cobro de sangre* (2004), *Apocalipsis* (2011) y *Lady Masacre* (2013). Santiago Gamboa (Bogotá, 1965), narraciones marcadas por la corrupción, la violencia y el desbarajuste social, autor que además imprime una visión más cosmopolita a partir de sus novelas: *Perder es cuestión de método* (1997) y *Los impostores* (2001). Nahum Montt (Barrancabermeja, 1967): *El Eskimal y la mariposa* (2004) y *Lara* (2004). Hugo Chaparro Valderrama (Bogotá, 1961) con *El capítulo de Ferneli* (1991), Jorge Franco Ramos (Medellín, 1962): *Mala noche* (1997) y *Rosario Tijeras* (1999), Sergio Álvarez (Bogotá, 1965) con *La lectora* (2004), novela premiada en la Semana Negra de Gijón y *35 muertos* (2013), Emilio Alberto Restrepo (Antioquia, 1964) con *La milonga del bandido* (2005), *Después de Isabel, el infierno* (2012), *Alguien ha visto el entierro de un chino* (2012), *Un asunto miccional y otros casos de Joaquín Tornado, detective* (2013), Octavio Escobar Giraldo (Manizales, 1962) con *Saide* (1995), Pedro Badrán Padauí (1960) con *Un cadáver en la mesa es mala educación*, Rodrigo Parra Sandoval (1938) con *Tarzan y el filósofo desnudo* (1996).

Además, para engrosar la lista, aparecen otros autores cuya incursión en el género es un poco más reciente, presentando su ópera prima: Gustavo Forero Quintero (Pamplona) con *Desaparición* (2012), Melba Escobar (Cali, 1976) con *La Casa de la Belleza* (2015), Juan Sebastián Gaviria (Bogotá, 1980) con *La venta* (2015), Luis González con *La reina y el anillo* (2016), Andrés Felipe Solano con *Cementerios de neón* (2016), Gilmer Mesa con *La cuadra* (2016). Se suman, además, autores que también debutan en el género policiaco, ganadores del concurso de novelas de crímenes Medellín Negro.¹⁷

¹⁷ Congreso Internacional de Literatura Medellín Negro. Consultado 5/11/17 en: http://congresoliteraturaudea.blogspot.com.co/p/publicaciones_7.html

1.1. Hibridaciones de la novela policial colombiana (2002 – 2017)

De acuerdo a diversos estudios del género negro, Giardinelli explica la relación entre las literaturas norteamericana e hispanoamericana, constatando la nula realización de estudios exhaustivos sobre esta relación, así como la inexistencia de una abundante bibliografía de este tipo de literatura. Sin embargo, sí es notoria la influencia que durante décadas ha ejercido la literatura estadounidense sobre la literatura latinoamericana. Aunque esto también deja comprobar la aceptación inexistente de la influencia de los latinoamericanos en la literatura de los norteamericanos. Esos estudios no se han hecho, por lo menos en lo que va desde los años 80 del siglo XX. Pese a que esto no se ha registrado, no por ello se desconoce dicha influencia, es decir, la influencia de la literatura latinoamericana en la norteamericana. Desde hace unos años, se ha visibilizado de algún modo, la influencia que ejercieron los escritores latinoamericanos del “boom”, figuras que destacaron universalmente en el ámbito literario y cultural, y que, efectivamente, por lo menos desde los años 90 se ha consolidado en tendencia en la [narrativa universal]. Narradores norteamericanos, europeos, asiáticos y africanos, destacan: John Irving, Toni Morrison, Milan Kundera y V.S. Naipul, Salman Rushdie, Mike Nicols y Haruki Murakami, entre otros (2013: 216). Esto constata varias cuestiones en torno a la literatura: su constante resignificación y complejización que fluye como fuente en el entramado del que se saben nutrir los buenos escritores.

Respecto de las influencias propiamente del género de origen anglosajón, Giardinelli nos clarifica, retomando los estudios realizados por Donald Yates (1928)¹⁸, en su clásico libro *El cuento policial latinoamericano* (1964), quien señalaría que, en la sociedad hispanoamericana [la autoridad de la fuerza policial y el poder de la justicia] se admiran y aceptan en mucho menor grado que en los países anglosajones. Y continúa como punto clave para la asimilación del género negro en lengua castellana. En la década de los 60, Yates consideraba que por esa falta de fe en la policía como vigilante coercitivo de los

¹⁸ Profesor de la Universidad de Michigan, quien fuese uno de los primeros que se encargó de revisar la literatura del género policiaco en la América hispanoparlante.

ciudadanos, y que por ello, el común de la gente, dudaba también, de que, esa fuerza policial, fuese capaz de mantener intacto el orden establecido, y que en cambio, defendiese y estuviese siempre a favor los intereses del estado.

Lo que redundaba en comprender que, la sociedad de la “América hispanoparlante” no admira ni acepta de buen agrado, la autoridad policial y estatal, como sí ocurre en los países anglosajones. Hay una falta de fe y credibilidad en estos entes estatales, vistos ya no como defensores de la justicia, sino como represores y guardianes que buscan restablecer y mantener el orden establecido, en defensa de un estado corrupto y de espaldas a una sociedad con gravísimos problemas de toda índole, en la que impera la injusticia social y la corrupción de los poderosos.

Entonces surge una literatura policial que se centra en reflejar la realidad tal cual. Aparecen así, una serie de nuevos escritores que acogen el género negro. Puede decirse, que intervienen sus obras, partiendo del malestar subyacente en las sociedades contemporáneas, allí probablemente, se entiende que, en la creación de estos escritores, prima la comprensión de múltiples crisis, basándose en temas propios de las problemáticas sociales, configurando una visión más amplia de las posibilidades y la trascendencia de la obra literaria. Estos autores beben de la tradición de la literatura anglosajona, que se remite a los orígenes del *hard boiled*, lo que se entiende como una literatura dura. Una narrativa policial cuya mirada está puesta en una realidad, y esa realidad, muestra todos los contrastes de ambientes marginales, los subfondos de las sociedades y sus crisis, con sus personajes perturbados que transitan en lugares turbios y en extremo violentos. Hay un conflicto del que se debe partir, y esto es preponderante en la creación del entramado narrativo del policial. Pero aun así, también se reconoce que la intencionalidad de un escritor no radica o no busca hacer de su literatura un panfleto, o insertar discursos hegemónicos, sino que, solo, una vez se reconoce que ese discurso está inmerso y se infiere, se sugiere y actúa como espejo que refleja las problemáticas de una sociedad. En todo caso, la focalización está en la crisis. Sin embargo, prima además, el ingenio del autor, y su uso de recursos narrativos, imaginativos, en las estrategias discursivas, en la transformación de los hechos a

lo literario, en juegos literarios, y en sí, en una propuesta estética, y son estos y otros elementos los que debe preponderar en cualquier creación literaria o artística.

1.1.2. Autores del género policial en Colombia (obras publicadas a partir de 1991)

Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927 – 2014), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) novela que se advierte como fundacional para el género policial en Colombia.

Oscar Collazos (Bahía Solano, 1942-2015), *Morir con papá* (1997), *La modelo asesinada* (1999) y *Señor sombra* (2009), estos tres libros incursionan en la novela negra.

Hugo Chaparro Valderrama (Bogotá, 1961), con la novela negra *El capítulo de Ferneli* (1991).

Mario Mendoza (Bogotá, 1964), *La ciudad de los umbrales* (1995), novela negra, que se muestra descarnadamente descriptiva, narrando de modo contundente un tipo de violencia extrema, latente siempre en las urbes contemporáneas. Las historias se suceden alrededor de cinco personajes, quienes recorren y viven truculentas experiencias por los bajos fondos de Bogotá. Historias en las que se habla de zombis y personajes siniestros con los que nadie se quiere cruzar. *Scorpio City* (1998) que tiene por protagonista el detective Sinisterra, podría decirse que, es una mixtura con elementos de la novela policial clásica y de la novela negra, esta última, más propicia en mostrar, mediante un lenguaje duro y directo, narraciones en las que es inherente una violencia extrema. *Relato de un asesino* (2001) es una novela negra. *Satanás* (2002), novela negra. *El viaje del loco Tafur* (2003), novela negra, cuyo protagonista es Tafur, un hombre que trata de reconstruir su vida desde la prisión, para tratar de entender lo que le ha llevado hasta allí. Mediante la narración del personaje central en primera persona, lleva al lector a la época de su infancia, perteneciente a una familia acomodada, hasta llegar luego a habitar las zonas más sórdidas de Bogotá a Oriente medio, en un intento por hallar la paz interior y librarse de sus obsesiones. *Cobro de sangre* (2004), novela negra, en la que la trama se teje en torno al personaje central,

Samuel Soto, quien empieza a investigar el asesinato de sus padres. A través de la narración, hay un recorrido por los bajos fondos de un país como Colombia, signado por la violencia política de las últimas décadas. *Apocalipsis* (2011), novela negra en la que se cuenta la historia de Marcos, un joven que vive una vida normal, hasta que su padre decide suicidarse. A partir de ese momento, se abren nuevos caminos para este personaje, quien descubre la existencia de un hermano que vive en un manicomio. Por lo demás, esta novela cierra el círculo de una saga propuesta por el escritor. *Lady Masacre* (2013) con el detective Frank Molina, es una mixtura entre el policial clásico y la novela negra. El detective Frank Molina además un periodista con problemas de alcoholismo y bipolaridad, que al perder su trabajo, monta una oficina como detective privado en un barrio de Bogotá. Este personaje, recibe un día a una mujer, elemento propio del policial clásico, así como el asunto de la investigación liderada por un detective, conformado a través de las narraciones como tal.

Octavio Escobar Giraldo (Manizales, 1962), *Saide* (1995), novela negra con algunos elementos del policial clásico, como la presencia de una mujer fatal (*la femme fatale*), al menos, en apariencia. También, se dan temáticas recurrentes en el género, como la delincuencia y la violencia organizada, cuyo modo de narrar hace uso de un lenguaje duro y contundente. Al tiempo que la estética es decadente y oscura, propia de los subfondos de las urbes, como las descripciones de episodios en extremo violentos, ficciones marcadas por saltos en el tiempo, con artificios narrativos que subvierte, en varios sentidos, los estereotipos del género.

Santiago Gamboa (Bogotá, 1965) con *Perder es cuestión de método* (1997), es una novela negra, que contiene algunos artificios propios del policial clásico, como en este caso, la presencia de un investigador, aquí un periodista llamado Silanpa, dispuesto a sacrificar su vida privada en busca de una verdad. La trama se da a partir de la investigación del detective, por desvelar el crimen atroz a un hombre hallado empalado a orillas de un lago. Los estereotipos de mujeres: prostitutas, mujeres fatales y la presencia de un sistema político degradado por funcionarios corruptos y una especie de trama en espiral, recursos propios del género. *Los impostores* (2001), en esta novela negra, el personaje central es un

periodista residente en París con ambiciones de convertirse en escritor; un filólogo obsesionado en perseguir a un escritor a quien admira y un profesor de literatura en Austin, escritor fracasado, que sueña con pertenecer al boom. Estos personajes se mueven en una trama detectivesca en todo el centro de China. Su búsqueda se centra en hallar un manuscrito de la sociedad secreta los Bóxers, por demás, diezmados misteriosamente.

Jorge Franco (Medellín, 1962), *Mala noche* (1997) es una novela negra en la que se lee con desparpajo el mundo sórdido de la prostitución y desde allí, el lastre de la violencia, la degradación moral y lo inherente a lo más extremo de la violencia: la muerte. Conformándose el juego narrativo entre el western (lo duro de la novela negra), y, el eje central investigativo, mediante el cual se busca esclarecer los misteriosos asesinatos de varias prostitutas. Estos últimos artificios literarios, conforman una parte predominante del policial clásico.

Nahum Montt (Barrancabermeja, 1967), *El eskimal y la mariposa* (2004) en esta novela negra, ambientada en la Bogotá de 1990, una ciudad temeraria y fría. El eje narrativo se centra los treinta y tres días que más han conmovido en la historia reciente de Colombia. Lara (2004), su segunda novela negra, que narra los acontecimientos que antecedieron el asesinato del político Rodrigo Lara Bonilla, recién nombrado senador, quien con toda la inocencia del caso dijese: “Soy un ministro peligroso”. Lo de inocente, por decirlo en un país en extremo violento, signado por temerarias mafias militares, del narcotráfico, y demás, peleadoras por defender sus territorios a sangre y fuego y de perpetuarse en su poder, actuando siempre al margen de la ley.

Sergio Álvarez (Bogotá, 1965), *La lectora* (2004)¹⁹, novela negra, centrada en mostrar el mundo de la sicaresca y el narcotráfico en Colombia. El hilo conductor lo lleva una joven universitaria que es secuestrada para leerle a sus raptos analfabetas, un libro que, al parecer, tiene las pistas para saber qué sucedió con el hombre que los contrató para vigilar a

¹⁹ La lectora fue adaptada para la televisión por el canal colombiano RCN y posteriormente fue llevada al cine. La lectora recibió el galardón Silverio Cañada en la Semana Negra de Gijón. Consultado el 5-11-17 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1314882>

un hombre secuestrado en Sumapaz, pero este hombre nunca regresó. *35 muertos* (2013), esta novela campea entre el thriller, la novela histórica y de aventuras y la novela romántica. En ella sus personajes son revolucionarios perdidos, guerrilleros perpetuadores del control del patriarcado, hombres machistas, paramilitares amantes del bolero, traficantes de drogas traicionados por sus infieles mujeres, exiliados, desaparecidos; pero son personajes que están en una eterna parranda. Una trama entretejida que construye los últimos treinta y cinco años de la historia de este país.

Emilio Alberto Restrepo (Antioquia, 1964), *La milonga del bandido* (2005), novela negra, narra la historia de una banda de ladrones que delinque en Medellín y Madrid, Caracas y Bogotá. Se centra no solo en mostrar sucesos de los bajos fondos, sino en humanizar la mirada hacia los bandidos. Esta novela ha sido adaptada para llevarla al cine en formato de largo metraje en el género de thriller de acción y suspenso. *Después de Isabel, el infierno* (2012), novela negra, narración que se inicia con el asesinato de una reconocida médica, y, es su novio Augusto “Tuto” quien inicia la investigación de lo ocurrido, en el centro geriátrico, lugar en el que ocurre una serie de eventos misteriosos. *Alguien ha visto el entierro de un chino* (2012), novela negra, el espacio en el que se desarrollan los acontecimientos centrales de la narración se suceden en un barrio de clase media baja llamado Villa Santa, habitado por prostitutas, mecánicos y recicladores. En el mes de diciembre ocurren dos hechos sorprendentes: La pareja de los Ling, una pareja de ancianos de sesenta años, dueños de un restaurante chino de antaño, es encontrada muerta en su casa. El otro extraño caso, es el asesinato de Carlos Oquendo, un ex senador. Luego aparece un sacerdote que busca fundar en el barrio la parroquia, dándose a conocer y tratando de ganarse la cercanía de sus feligreses. El lector debe ordenar y seguir las pesquisas, para darse cuenta, que este no es un caso aislado, cuando logra juntar las piezas para esclarecer estos dos crímenes. *Un asunto miccional y otros casos de Joaquín Tornado, detective* (2013), novela negra, con un personaje central: Joaquín Tornado, un amateur de investigador, en algunos casos, inexperto, aficionado que trata de moverse en el bajo mundo, como lo fuesen la trata de blancas, el cine porno, las estafas. Es un joven nacido en un barrio marginal de Medellín, conocedor de las cloacas, acompañado por un grupo

pintoresco de investigadores, con todo ello, logra resolver los casos que le son encomendados. Atmósferas que componen el género negro, en gran medida.

1.2.Contextualización del autor y su obra

Gonzalo España nace en la ciudad de Bucaramanga en 1945, en un período marcado por notables hechos históricos, tanto dentro como fuera del país. Por un lado, en el país, se calcula, según los historiadores que, un año después, aunque esto es impreciso, pero históricamente se dice que en 1946 o ya para 1948 inicia en Colombia *La Violencia* que es como se denomina al período histórico dado en el siglo XX, esta época estuvo marcada por los enfrentamientos entre simpatizantes del Partido Liberal y el Partido Conservador, quienes a pesar de no haberse declarado una guerra civil, se registra en el país una violencia extrema, crisis que se origina a raíz de sostener ideales partidistas, cuyo principal fin consistía en defender la filiación política por cualquiera de estos dos bandos enfrentados: liberales contra conservadores. Dicha época estuvo caracterizada por asesinatos, torturas, desapariciones, destrucción de la propiedad privada y todo tipo de acciones terroristas reconocidas como crímenes de lesa humanidad. Por otro lado, el siglo XX es un momento en el que Latinoamérica sufre la transición de ser un continente rural a transformarse en un territorio eminentemente urbano.

El escritor, estudió economía en la Universidad de Antioquia. Ha consagrado sus estudios a la historia, y logrado escribir narrativa de carácter histórico, en su mayoría, en lo que se conoce como literatura infantil y juvenil. Entre sus obras se destacan: *Historia imaginaria de conquistadores e indios*, *Historia imaginaria de amores y desvaríos* e *Historia imaginaria de sucesos extraordinarios*, publicados por Tres Culturas Editores, *Galerías de piratas y bandidos de América*, editado por Gamma, libro incluido en la Lista de Honor de Ibbby, 1994 y *Relatos precolombinos*, Editorial La Balandra, 1994, este libro lo dedica al escritor Germán Arciniegas.

En los relatos anteriormente citados, Gonzalo España, rescata de viejos archivos, fragmentos históricos representativos para el país y que vuelven a publicarse. Entre algunos se hallan las narraciones sobre las guerras civiles, los folletines del siglo XIX, los relatos de “Los mil días”. El escritor ha transformado estas historias plasmándolas de misterios y secretos, revelaciones dadas desde el terreno de lo literario.

Gonzalo España fue además finalista de la convocatoria de Colcultura con su novela *Señorita* (Editorial de Bolsillo, 2014) en la que narra justamente la violencia colombiana de los años cincuenta, vista a través de la mirada de un niño, quien se infiltra sigilosamente en el mundo de los adultos, un mundo cargado de fanatismo por las preferencias de los dos partidos políticos: los liberales rojos o los conservadores azules, quien ve como se gestan siniestros odios. Allí aparece en la escena narrativa *Señorita*, un feroz y a la vez delicado guerrillero del partido liberal, quien defiende a los lugareños, y que por su temple y bravura exacerbados, resulta convertido en el héroe que a todos hechiza y representa.

Pero además G. España, es miembro de la Academia de Historia e integrante del Comité de Honor que presidió la celebración del Bicentenario de la Independencia de Colombia. Asimismo, ha escrito cuatro novelas juveniles basadas en episodios científicos: *Humboldt, el muchacho de la Cruz del Sur*, *Mutis, el sabio de la vacuna*, *Pierre Bouger el maestro del sabio* y *Boussingault, el padre de la agricultura moderna*, todas publicadas por Colciencias, otras de sus novelas *Los pies en la tierra, los ojos en el cielo* (Alfaguara, 2013) y *La venganza de Nicolás Bravo y otros relatos de la Independencia* (Ediciones SM, 2014) ambas novelas de literatura infantil y juvenil. Cabe anotar que, una de sus más significativas novelas históricas titulada *La biblioteca*, fue primera finalista en el Premio Iberoamericano de Novela Breve Juan de Castellanos (2007).

1.2.1. El autor y su relación con la novela negra

España cuenta de sus inicios en la escritura, cómo desde muy pequeño había empezado a escribir, incluso, en sus primeros años de colegio, ganaría una mención honorífica de literatura. Para ese entonces, no había una carrera universitaria en letras, ese aspecto, lo llevaría luego a considerar que, a un escritor sólo lo gradúa la obra. Dentro de los géneros literarios en los que ha incursionado se destacó, inicialmente, en la creación de textos históricos, como los textos sobre los radicales del siglo XIX, una antología de los escritos de Rafael Núñez y un libro que se titula *La guerra civil de 1885*, luego, el libro *Carlos Holguín y el debate de la táctica*.

En cuanto a su relación con el género negro, España se declara lector de la obra de Simenon. El autor habla de buscar un ambiente, enfatizando en la creación de un ambiente sórdido, de una especie de pesadilla en la que se mueven personajes y en la que se mueve el investigador. Piensa que, si en la novela policial no se hace un plan, se descubre que a las cincuenta o cien páginas, alguna cosa queda floja, que se puede dar una inconsistencia y que tiene que volverse a encontrarla. Entonces trata, de construir un plan detallado para la creación de sus personajes y las acciones que estos realizarán en la narración, se cuestiona sobre cuándo debe ser la resolución del problema. Aunque cree también, que de alguna manera, aun así no deja de ser, la creación, un viaje a lo desconocido, porque vienen situaciones nuevas, cosas que él como escritor no creía que iban a aparecer, cree que siempre se debe dar tanto y más en la gestación de esa obra, porque la mala planeación, puede llevar a que además, por ejemplo, el lector desentrañe todo en las primeras páginas y por ende pierda el interés en lo que lee, pues se ha perdido el misterio, lo que lo debe llevar, justamente hasta la lectura de la página final.

España hace una distinción entre la novela negra y la novela policíaca. Sobre la novela negra, considera que, es el género de los bajos fondos, de la sordidez de los ambientes urbanos, los prostíbulos, de los malos lugares, unido a las malas gentes o a las gentes que frecuentan estos lugares. Mientras que, la novela policíaca gira alrededor de un crimen. Es

la novela policíaca de los altos fondos, una novela como la de Agatha Christie, que es una novela policíaca, una novela problema, casi una novela académica. Pero esas novelas no son de un ambiente de sordidez.

El escritor reconoce su influencia o el haberse iniciado con las lecturas de Poe, con los cuentos de *Los crímenes de la calle Morgue* y *La carta robada*, esos fueron sus primeros textos de tipo policiaco. Luego, llegarían muchas novelas, como las de Chandler, llegó también para influenciarle, el cine negro, los clásicos del cine policiaco, como *El halcón maltés*, entre otras lecturas que tienen que ver con crímenes, con espionajes, ello le predispondría para la creación de su saga de novelas del género negro.

G. España nota una influencia más fuerte de este tipo de literatura para los años treinta, época que coincide con su acercamiento al género. Se daría un auge mayor, un florecimiento de la novela policíaca, un esplendor también en los años cuarenta y cincuenta. Pese a ese auge, también comprende que aún no hay un apoyo editorial afianzado y dispuesto a apostar por una colección de serie negra. Al tiempo, afirma que, pese a ello, existen buenas novelas policíacas o del género negro.

Más adelante, habla acerca de su interés por escribir literatura, y de su inmersión a la literatura, a través de la creación de novelas policíacas. La primera novela con la que iniciaría esta serie, se titularía inicialmente, *Implicaciones de una fuga síquica*, título que cambiaría en una segunda edición, por recibir algunas críticas en las que solían asociar su libro a un tipo de literatura sobre psicología, así la novela pasaría a llamarse *Mustios pelos de muerto*. Llegaría a la creación de esta novela partiendo de historias reales, pues parten de hechos que le relataría su hermano penalista, y de allí lograría escribir cuatro novelas en total. Estas novelas buscan reflejar una situación en la que la impunidad reina. Aunque para lograr darle un contraste más fuerte y más definitivo, crea un fiscal honrado, un hombre insobornable, un tipo muy trabajador, un hombre al que su esposa abandona. El fiscal es un personaje fuerte, que nunca puede resolver nada, porque esa sería parte de la filosofía de la novela. Una filosofía en la que siempre se halla lo manido y

confuso de los vaivenes burocráticos, en que los elementos técnicos no le funcionan al fiscal, no están a su alcance, en la que de alguna manera la gente no le colabora, no le informan. Y otra cosa importante que añade España, es que finalmente, la misma policía, los mismos investigadores se venden y lo traicionan. Así que, como el autor sabe que los casos deben ser resueltos de alguna manera, para no estafar al lector, crea un personaje que es abogado, un diletante, una persona ajena a los casos, alguien que logra resolver los casos y lo hace es por un ejercicio intelectual, entonces crea al abogado Laurentino Cristófor.

Dentro de las apreciaciones realizadas por Gonzalo España sobre su obra, piensa que hay una debilidad en su novela, pues de alguna forma no se puede decir que sea una cosa pre moderna, aunque sí pre contemporánea, por ejemplo, no está el Internet, no aparece tampoco el celular, y considera, que esos son aditivos que hoy en día sí se hallan inmersos en la literatura.

En cuanto a las influencias de otros autores del género negro, España afirma su gusto por la obra de George Simenon, al considerarlo como un exponente máximo del género, y busca, de algún modo volver a leerle, para tener el tono de lo que quiere escribir. Con ello, aclara que no quiere decir que copie ese estilo, pues los estilos son muy difíciles de copiar, y cada escritor termina adquiriendo su propio estilo. En tanto, considera, además, en el marco de esta narrativa el trabajo de otros escritores como Franco, pues le parece que ha logrado muy buenas novelas, también menciona a Nahum Montt, de quien considera que lo que ha hecho en este género es extraordinario.

Respecto a su compromiso con el género negro, dice haber deseado lograr realizar una serie y que esta hubiera tenido trascendencia, pero considera que la poca difusión de este tipo de literatura se da así por los albures de las cosas del país en que vivimos. Entonces afirma que, como escritor no puede ser un tipo que se envanezca, envanecido, por creer o considerar que por el mérito intrínseco sus obras tienen que ser publicadas y que van a salir adelante. Piensa que eso no es fácil, ni que se vaya a dar de esa forma en un país como Colombia.

Capítulo 2

2. MUSTIOS PELOS DE MUERTO (1998)

Los usos y el tratamiento de la risa

“El humor es algo parecido a la felicidad, a la revolución y al amor. Incluso se parece a la muerte, que es la forma más alejada del humor”.
Roberto Bolaño (1953-2003)

Como ya había señalado, al hablar de los usos y el tratamiento de la risa, primero sea propicio señalar la existencia de algunos elementos componentes propios del humor, como el humor negro, la parodia, la farsa, la sátira y el pastiche, presentes de modo fluctuante en las escenas narrativas que atraviesan el entramado de la serie de novelas policíacas de Gonzalo España.

De tal modo, es pertinente hacer un primer y breve acercamiento por entender cómo permean estos usos y tratamientos, y por lo tanto, cómo actúan consustancialmente, en las tramas, las atmósferas, los espacios, los tiempos y los personajes, y cómo logran en sí, un efecto de distorsión de lo real y de lo ficcional. Acontecimiento literario situado a partir del artificio de la teatralización y por ende, del estado aún fecundo de la representación.

Se trata de indagar desde diversos momentos y miradas, cómo interviene el humor y sus variaciones discursivas, en lograr que el lector-espectador, transite como aquel que también ha sido representado en los dramas humanos (trágico-cómico) que le son propios. Leer las novelas policíacas de España, supone zambullirse a fondo y, ver las transfiguraciones que, meticulosamente fueron creadas, escritas no solo para el divertimento, sino, además, para propiciar desde el humor lo crítico.

Reflexividad dada, por la construcción de episodios creados por el autor, por España, episodios confluyentes y desencadenantes de la risa, actuantes en quien se da a la tarea de hacer una lectura exhaustiva, más allá del simple acto de reír y entretenerse, más allá del acto de leer por divertimento o de comportarse como un espectador satisfecho.

2.1.2.El juego narrativo de la representación en los personajes

Los personajes en las narrativa policial de G. España, experimentan el juego de la representación. Esto puede verse mediante el análisis de los diferentes papeles que puede desempeñar un mismo personaje. Si buscamos, por ejemplo, indagar en el comportamiento del fiscal, vemos que, es un fiscal que al tiempo se considera un héroe, descrito en el entramado narrativo como una especie de Superman, pero al tiempo, es un hombre de familia, luego un hombre abandonado por su esposa. Estas fluctuaciones en la caracterización de los personajes, funcionan en la focalización de la trama. Hay un constante juego con el lector. El juego de la representación que sufre cada personaje, por medio de la multiplicidad de las caracterizaciones que sufre. Tal artilugio formal, es usado, quizás, para llevar, de modo tal al personaje, a que transite, de algún modo, por estados fluctuantes: entre lo catártico, en el cambio constante de indentidades o su simultaneidad. Otro ejemplo, podría ser el del cantante de ópera venido a menos en un territorio sumido en el atraso, que a la vez es el del esposo infiel, razón última que le lleva a perder su propia vida, pasa a ser un muerto. Hay en el juego de la representación, elementos narrativos evidentes, como lo son el cruce de voces, actuando en simultaneidad con la multiplicidad, por así decirlo, en los cambios de roles de los personajes novelescos, en el juego fluctuante entre el drama o el uso de la comedia. Ocurre, por demás en el “lector-espectador” variedad de lecturas en torno al juego propuesto por el narrador, de modo tal que, al sumergirse en esta narrativa, se dé, el reconocimiento y la crítica de aquello que padece y goza cada personaje en los modos particulares en que se tejen estos juegos a lo largo de las narraciones desde el terreno de lo literario.

En los personajes propuestos del entramado narrativo policial, subyace de forma contundente, el hecho de que no solo viven en una especie de broma de ciudad, porque es más bien, un pequeño y atrasado territorio, que conlleva no solo al atraso en términos de lo material, sino que se refiere a la vez al atraso intelectual y espiritual de los habitantes de Alcandora. De allí que se desfigure su sentido de la moral. Es en sí, la lectura de sucesos narrativos que devienen en una comicidad exacerbada, propuesta por el autor.

Dicho de otro modo, también hay cabida para interpretar estos acontecimientos narrativos, como una sucesión de travesías intensamente vividas, por el hecho de la distorsión, por personajes a los que suelen sucederles situaciones cómicas, dignas de su representación como personajes paródicos. Esa circunstancia, en efecto, supone la presencia de lo risible. Estos personajes actúan como si fuesen personajes ventrílocuos, cuyos muñecos usados actúan para provocarnos la risa, casi como reacción constante en el flujo de lectura. Personajes que se hallan inmersos en lo narrativo, actuando, sin tregua para el lector, en un juego de espejos, para obligarse a mirar por todas las aristas, en función de sí mismo y de lo literario.

2.1.3. El humor negro

El humor negro, tiene como definición, según Breton, un sentido del humor extremo, llevado hacia sus propios límites, la indignación moral, se aleja de la compasión, el sentimentalismo, y, en últimas, el llanto. Luego añade que: “Cada vez es menos cierto, teniendo en cuenta las exigencias específicas de la sensibilidad moderna, que las obras poéticas, artísticas, científicas, los sistemas filosóficos y sociales, desprovistos de esa especie de humor, no dejen bastante qué desear, no estén condenados, con mayor o menor rapidez, a perecer” (Breton, 2007: 23).

Tal vez, porque al darle un tratamiento de esta índole, es decir, pesado, provisto de una solemnidad carente de gracia y, por ende, de encanto, de seducción, dado que, se torna recordable aquellas obras humorísticas como en el caso de Tartufo, cuyo tratamiento está

sujeto a la representación y al uso de artificios teatrales como la farsa o la parodia, que conllevan a hilvanar el estado de risibilidad en el lector-espectador.

Hay un inspector, Mondragón, en *Mustios pelos de muerto* (1998), que siempre se desentiende de sus deberes como policía, pero que busca ocultar su ineficiencia y desidia, mediante tratos excesivamente reverenciales con el fiscal.

El fiscal Ventura lo sabe, pero se hace el desatendido, aunque ese trato le resulta ridículo, y por tanto, en muchos casos, cómico:

—Lo siento, *excelencia*—carraspeó el policía, cuadrando los talones sobre los pedales.
Salomón Ventura no fue capaz de dilucidar si el título de *excelencia* se lo otorgaba en tono de burla [...] (28).

Luego, hay un gesto que podría tomarse como grotesco, al causar un desbarajuste en el hilvanar sucesivo y rutinario de los acontecimientos narrativos. Ese desacomodo, implica la ruptura lineal y advierte el giro narrativo. En un hecho que, de no ser tratado con humor, quedaría solo en el terreno de lo trágico, y, devendría en una pesadez extrema para el lector-espectador. Esto sucede cuando en *Cinco disparos y una canción* (2008), hay una escena donde se muestra el rasgo que señala Breton, en lo referido a aquello propicio para reírse o hacer reír, para lo que propone como necesario hacer a un lado la sensiblería, con el fin de poder entrar en el terreno de la risa. En el siguiente fragmento se expone una escena que refleja mejor este tipo de humor: “Cuando asesinaron a los hermanos en el negocio de Matilde Sagalejo, el burdel se convirtió en un manicomio (...). Al abrirse la puerta principal más de uno escapó sin pagar y con las ropas a medio ceñir” (España, Gonzalo, 2001: 73).

Es notorio, según muestran los hechos narrativos, han asesinado a estos hombres, pero el suceso parece intrascendente, pues la focalización se centra en que algunos, se hayan ido sin pagar y a medio vestir, pasándose de este modo de un elemento que podría llamarse

trágico, por un elemento de humor, cuya función en el lector podría ser, por demás, la de neutralizar o relajar su tensión.

En otro momento de la narración, cuando Salomón Ventura está conociendo un teatro: "Arriba habitaba la plebe. No faltó un bárbaro que trajera un avispero sellado con una bolita de barro y lo lanzara abajo en plena función. Otros orinaban entre las barandas de los palcos y fertilizaban en amoníaco las augustas cabelleras de los de platea" (2001: 105). En este punto, podría describirse la escena como absurda, escatológica y ridícula, pero en tal caso, casi de modo simultáneo, la escena logra suavizar lo serio de otros asuntos allí tratados.

De igual forma, el tipo de humor que plantea Breton, parece dirigirse hacia aquel que lee, cuando advierte la necesidad de un lector con un sentido del humor aguzado, por así decirlo, ya que supone que la ausencia de sentido del humor se liga a la poca capacidad intelectual, falta de flexibilidad mental o a una ausencia de perspectiva para identificar lo absurdo y lo ridículo (Breton, 2007: 26).

La perspectiva planteada por Bergson, permite llegar a un punto desde el que se puede analizar con más detenimiento y precisión el uso y tratamiento del humor negro. Analiza el fenómeno de la risa en el ser humano, desde tres observaciones fundamentales constitutivas a partir de sus planteamientos sobre el tema y que, actúan en relación articulada: "Fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico", es decir, resulta risible aquello que nos resulta familiar. Y continúa: "Lo cómico exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura" (Bergson, 1983: 13).

Es evidente la coincidencia de este planteamiento con el de Breton, sobre el hecho de que, para reír de algo no debe primar una afección sensible. Es decir, no convienen los sentimentalismos, si la intención es reír o hacer reír. Al comprenderlo como tal, se sabe que su uso se puede dar en un campo más amplio, como en la novela negra, el teatro, el cine, o en otros medios de comunicación y, en general, lo referido a la cultura de masas.

El autor, G. España, logra mediante el uso adecuado del humor y de algunos elementos constitutivos al humor, presentarnos una especie de comicidad, lograda por medio el parodiar, elementos humorísticos que funcionan para degradar el estatus social de los oficiales de la seguridad nacional, de la seguridad en la salud, y en sí, de todo lo que atañe a las tramas oscuras de los que velan por el statu-quo de los entes de dominio, presentes en lo que se constituye y entiende como nación.

Por eso, el ayudante hace las veces de médico sin serlo, es un pobre hombre, sumido en la pobreza, la enfermedad de su madre, y su estéril condición de hacer el oficio de médico forense, sin serlo. Cuando el médico que sí lo es, no ejerce como tal, se desentiende de su labor y encomienda en manos inexpertas, las del hombre que disecciona cadáveres, lo que debiera hacer él. Es el estar sin estar, es la degradación del que se sabe no experto, y aun así, por su pobreza, en todo sentido, subyugado, debe mantenerse en su oficio de diseccionar cadáveres. Este personaje, suele también, ser un vendedor de órganos, negociante de la grasa de muertos, situaciones en las que nunca se cuestiona por qué hace lo que hace. Sólo hay unos pequeños acercamientos por sus flujos de conciencia, o por las intervenciones de un narrador omnisciente, quien nos deja saber. Cosas de este personaje, como su imperante necesidad por atender la salud de su madre, y demás necesidades mínimas de subsistencia.

El escritor G. España, en su función de mostrar la absurda cotidianidad de los personajes, por medio del uso de la representación, logra reflejar esas condiciones precarias dignas de cualquier ciudadano de Alcandora, que, a su vez, puede ser ciudadano de cualquier territorio olvidado por el estado y sumido en el atraso. Situación de países cuya constante es la de ser reconocidos como países tercermundistas. Para tal fin, España, sabe servirse de ese personaje, por demás, grotesco y paródico:

En ese momento, Salomón Ventura percibió un olor fuerte, como el que expelen los cueros en curtiembre. Se volvió y encontró a su lado al ayudante del legista, el hombre de la morgue.
—¿Ha venido el doctor Culer? —preguntó sin saludarlo.
—Estoy aquí en su representación—respondió aquel individuo, muy orondo.

El fiscal se salió de casillas.

—Los deberes de un especialista no son delegables—espetó—Notifíquelo a su superior.

Se abstuvo de improvisar un discurso. Hablar ante el ayudante de la morgue era tan inútil como hablarles a sus cadáveres momificados (España, 1998: 180).

En sí, el tratamiento paródico radica, aquí, en el hecho consciente de poner en escena a un personaje abominable, el hombre de la morgue, quien dice actuar en representación del doctor Culer, pero al no ser ni doctor, ni competente en la materia, se torna en burla de sí mismo y de aquello que busca representar. Parodia constante en las intervenciones de este personaje, cuyo oficio y funciones atraviesan el entramado, a veces funcionando como bosquejo incipiente a elementos propios del género negro.

Como la presencia enigmática, en principio, del hombre que investiga al margen de la ley. También el que vive en la precariedad, que investiga para dignificar su propia vida, porque su vida en sí, al ser un abogado de medio pelo, que vive miserablemente, la única cosa que le da orgullo y presunción, es el resolver lo que nadie resuelve, aunque dese su oficio de abogado no pueda resolver nada. Como le ocurre cuando un hombre que ha asesinado a otro, decide entregarse a orden de la justicia, pero que, por la misma dilación a encontrarse con la juez, termina por escapar, luego de hospedarse por días en un hotel, cansado de esperar su juicio.

Es clave comprender que es el fracaso lo que lleva a cada personaje a falsear su propia identidad. En espera de una audiencia para su cliente, vemos cómo allí, falla el abogado Cristófor, también cansado de asediar a la juez encargada de dar sentencia, para llevar a juicio a su defendido. También ese hombre, aquel a quien piensa defender el abogado Cristófor, sufre la representación, pues asesino no es, pero se ve obligado por las circunstancias y termina asesinando a un hombre, que sí lo es, es decir, mata a un cuatrero, es un hombre experimentado en amenazar y sembrar el miedo en una región cercana a Alcantora.

El realismo en la narración, trata lo elusivo de lo real, afirma el carácter verosímil de lo policial, en tanto el tratamiento de la novela negra se encarga de ser reflejo de lo

acontecido. Lo sucedido en la realidad nacional es también, aunque representado por medio del recurso estético del humor (parodia, farsa, sátira, etc.) una realidad exacerbada, tornándose en efecto cómica.

Existe entre lo real y la ficción intersticios de un diálogo oculto, más allá del artificio intertextual de lo histórico. Aun mirando lo histórico, como por ejemplo, la historia de la impunidad a la corrupción en el país, G. España, nos lo muestra, de modo tal, que lo trágico, se torna sumamente cómico, y es en ese preciso momento narrativo, donde aflora el asunto del hacer reír. Es allí, donde la inteligencia, volcada a tal propósito, requiere a su vez, como ya lo expone Breton y Bergson, altas dosis de crueldad, y justo por eso, logra, hacernos reír.

La razón dada, al descubrir la torpeza para enfrentar esas represiones, y es, su propia torpeza la del ciudadano común, ante un estado represivo, lo que, reconociéndose como simple marioneta, le lleva a reírse de sí mismo y del conjunto social al que pertenece, por demás, sin decidirlo, sino siéndolo, por el simple hecho de nacer en determinado lugar.

Como el ejemplo, del hombre sin pericia, del que nos habla Bergson, aquel, que no sabiendo sortear un obstáculo, termina cayéndose, y justo eso, es lo que nos lleva a reímos, nos reímos al verlo en el piso, de modo involuntario, pero, sobre todo, nos reímos de su torpeza.

Justo esa torpeza es notoria en Anaximandro, el secretario *ad-hoc*, pues, aunque su oficio es el de simplemente transcribir los dictados del fiscal Ventura, este se empeña en escribir literariamente, pero para su oficio, esa condición conlleva una constante amenaza de perder su puesto. En la mirada de todos, sobre todo, en la del fiscal, esa condición solo deja notar su incapacidad de situarse en su realidad: es solo un secretario, no un escritor de una gran literatura.

—¡Anaximandro! —reclamó en voz enérgica—: las actas de la justicia no son papel de novela. El lenguaje judicial no pasa por la literatura ni por los espacios de la imaginación. Si usted tiene aficiones literarias cultívelas en el Parnaso, no en el papel de los sumarios. ¡Circunscribese usted al hecho forense! (España, 1998: 178).

Mas aun, la impericia motriz de Anaximandro, desvela o evidencia su inhabilidad general, pues allí, el personaje experimenta una abstracción del mundo real, invirtiendo el tiempo en ensoñaciones en torno a sus posibilidades literarias: en la construcción de un lenguaje literario, poético, cargado de figuras retóricas e búsqueda de imágenes poéticas.

Así, el fracaso de Anaximandro radica en que su oficio del cual logra vivir, es el de secretario ad-hoc, y en ese escenario, solo logra ser un personaje paródico, ridículo y patético.

—Anaximandro, escriba usted—ordenó al secretario *ad hoc*.

Al pálido reflejo de las linternas, el escribano observó el bulto de la máquina de escribir en la orilla del andén, como si mirara un ataúd con su propio cadáver, y retrocedió. El fiscal pudo ver que su traje estaba roto y empolvado.

—Yo no vuelvo a meterme en ese hueco, señor...

—Hágalo entonces de rodillas, pero tome su máquina y escriba, que voy a dictarle una orden de libertad inmediata (191).

Esa recreación lograda por España, nos lleva a pensar, en personajes literarios, como en *Bartleby, el escribiente* ("Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street"), el cuento del escritor estadounidense Herman Melville, cuya frase inolvidable resuena aún en los oídos de los lectores: "Preferiría no hacerlo" esa es la frase de Bartleby, y esa sola frase, nos muestra todo el drama interno experimentado por este personaje, nunca se sabe qué lo provoca, pero se podría pensar que surge ante la cosificación del sujeto en un mundo situado en la industrialización. La figura de Bartleby es descrita como "pálidamente pulcra, lamentablemente respetable, incurablemente solitaria" (Melville, 2008: pp. 21-33).

Hay otros casos, en otros personajes, cuyo modo de percibir la vida, nos llevan a establecer comparaciones, Anaximandro, el secretario ad-hoc, me recuerda, en su indiferencia y sequedad emotiva, al personaje de *El extranjero* (1942) de Camus (*L'Étranger*), Meursault,

es descrito como “un ser indiferente a la realidad por resultarle absurda e inabordable” esta primera obra, es considerada dentro del género de novela filosófica y literatura del absurdo. Es un análisis profundo del sujeto que viaja al sin sentido de una vida se ve justificada en tanto puede cumplir con las tareas impuestas en un trabajo que odia, pero del que debe aferrarse como único medio de subsistencia. Este sin sentido es tal que, ni los acontecimientos más drásticos, como lo es la pérdida de su madre, le llevan a sentir dolor, o por lo menos, es lo que lleva a inferir al lector, o quizás, lleva tanto tiempo en el abismo del dolor, un dolor insano e incurable, que no lo hace diferente el suceso por el que se construye la historia. Podría ser este suceso, el pretexto para dejar ver el estado de letargo o de anestesia en este personaje.

2.1.4. La teatralización

Sobre la teatralización de lo narrativo, en estas cuatro novelas policíacas de Gonzalo España, la construcción de los personajes y las situaciones narrativas, se conectan, desde cierta mirada, con la apuesta estética de Arthur Conan Doyle, (1906-1989), o el detective de Poe, Dupin, entre otros. La escena narrativa de los dos personajes centrales en las novelas policíacas de G. España: el fiscal Salomón Ventura y el abogado-detective Laurentino Cristófor. Solo que, en el segundo caso, esa relación no se da de un modo consciente.

Existe una relación, a lo largo de las tramas narrativas, en las que, son los casos de crímenes por resolver y los oficios, los que cruzan a estos dos personajes. Pues, mientras el fiscal Ventura, debe revisar los crímenes, y darles una resolución, dado que no los logra resolver el aparato policial, encargado de tal fin, por su marcada ineptitud. Son policías ineficaces, inoperantes o corruptos. Entonces tal circunstancia, le permite al abogado, ser el que cumple a cabalidad el oficio de detective investigador. Él es quien siempre logra resolver los crímenes. Un abogado que sabe representar el papel de detective.

Precisamente se vuelve sobre el asunto de la impostura, ser lo que no se es, hay una especie de farsa, pero solo desde esa farsa, todo se logra y no. Es decir, mientras este abogado es abogado, no logra nada, pero al jugar al detective, logra serlo, cabalmente. También, si se mira este fenómeno paradójico, los policías, mientras tratan de serlo, lo hacen mal, pero su farsa, sin tenerlo claro, se sostiene hasta el último momento. Porque ninguno es destituido de su cargo, ninguno es juzgado por el fiscal Ventura, pese a la irritación que le causen, el fiscal pasa por alto esa absoluta ineptitud y desidia. Deja de lado esas situaciones, aunque le molesten, permitiéndole a otros que cumplan la función que no les corresponde, como pasa con el abogado investigador. Aunque en lo referido al Cristófor, el fiscal termina siempre aceptando, que sea él, quien resuelva los casos. Aunque siempre lo mira con suspicacia, al final, lo mira con una tremenda impavidez, agradeciéndole.

También la mujer del fiscal, representa un papel: la de esposa, pero no sabe serlo. Ella acepta con penuria su papel de ama de casa, pero no se sabe satisfecha siéndolo. Esto la lleva a marcharse y abandonarlo. Ella es psicóloga, aunque al final, también fracasa. Es por eso que, mejor le queda ser, es ser una esposa infiel, resignada, pero se sostiene en su papel de representatividad, pues su vida junto al fiscal Ventura resulta ser toda una farsa insostenible, a tal punto de ser un desenlace con un final, por lo menos, desolador para el fiscal, su esposo. Así que, como no logra sostener, y por eso lo abandona.

En sus explicaciones, Bergson clarifica y diferencia drama de comedia, ya que mientras en el drama, aunque se “retraten” pasiones o vicios nominalizados, el drama los instaure asertivamente al personaje que los representa, que sus nombres son olvidados por el espectador, lo mismo que sus características generales se disipan, de tal suerte que, el espectador deja de pensar en ellos para pensar en la persona que los representa; “de ahí que el título de un drama casi siempre sea un nombre propio”. En cambio, muchas comedias son nominalizadas con un nombre común: “El avaro, El jugador”. “Si le pido que imagine una obra que pueda llamarse *El celoso*, por ejemplo, ya verá que le viene a la mente Sganarelle, o George Dandian, pero no Otelo; El celoso sólo puede ser un título de comedia” (Bergson, 2011: 16).

En las novelas de España, hay una clara identificación de los personajes y sus actuaciones: el fiscal, el abogado, el vagabundo, el cantante de ópera, el disector, el cocinero italiano, el secretario *ad-hoc*, la secretaria, en sí, todos tienen una especie de asignación que posee una intensidad en sus identidades, esto, con el fin, de establecer una clara diferenciación entre lo que hay en ellos configurado, para luego compararlo con aquello que van a representar.

Pero siempre se nota que esa representación en el que se da un notorio falseamiento de identidad, hay, a su vez, una distorsión de la realidad, una aceptación o al menos un reconocimiento por parte de los otros, a veces para ensalzar la nueva identidad a veces para reprocharla, pero por otro lado, esa representación cambia el esquema de las acciones que subyacen en el falseamiento de identidades, hay un cambio en las atmósferas, en los ambientes, en los tiempos narrativos, y en los giros narrativos que dotan de un especial dinamismo en el tramado de las narraciones que se suceden.

Los signos de lo policial, en las novelas de Gonzalo España, si bien son meros significantes en los que no se puede establecer una fidelidad al género policial clásico, tampoco logra serlo al género de novela negra. Pero tal vez, esa indefinición sea la que le ubica en la que creación de algo más, algo que, al transgredir, nos lleva a otros espacios interpretativos, en este caso, lo ubicaría de modo preponderante en una representación que al ser parodiada, o al usar la farsa, la sátira, o el humor negro, se ubica en el terreno de lo cómico, y su valor no se degrada, sino por el contrario, se instala en un punto que no pocos consiguen, y es, lograr lo cómico, lograr la risa en el lector, como si asistiéramos a una deliciosa función, y pese, a lo trágico que resulta ya no ser reflejo sino representación de la realidad nacional, consigue ya no hacernos reparar en el drama sino en la comedia de lo absurdo.

En las novelas de España, lo real, se ve exacerbado por la presencia de una ficción distorsionada, nos lleva a olvidar su carácter referencial de los acontecimientos y de las problemáticas como territorio perteneciente a lo latinoamericano con todas sus crisis y virtudes, aunque suele subrayarse más por sus crisis que por sus aciertos o alegrías, priman

pues sus desventuras y aun así no nos lleva al llanto, sino que nos traslada al terreno de la teatralidad, porque somos personajes, marionetas, dignas de lo irrisorio.

Ese efecto espejo, es reflejo y es verse en el espejo quebrado para verse desde la distorsión, y al saberse distorsionado, dislocado, al saberse roto, fragmentado, difuso, monstruoso, solo queda escapar del absurdo del horror y generar en sí la catarsis, el exorcismo, hasta el paroxismo de la ilusión de saberse otro, otro que es todo lo anterior, otro impreciso que no se esconde detrás por siempre de su doble o de sus múltiples, pues puede ser todos los que le han asignado, pero al tiempo puede ser los que él se quiera asignar, los que él se decida a representar.

Y al hacerlo, tiene una huida, por lo menos, momentánea de sí. Otro que tampoco le deja satisfecho. Así, intervienen, novela policíaca y farsa, pero a la vez una recreación o un divertimento entre lo falso y lo auténtico, para ser, en últimas, un policial que tiene del policial clásico, con sus personajes tipificados que giran en torno a crímenes intrascendentes, aunque son el eje, el foco de atención, se halla en lo risible de las acciones narrativas que proponen sus incongruentes personajes, para destruir la clásica narrativa propia al género policial, que se recrea desde lo teatral, desde lo que se representa, desde el absurdo en las reacciones configuradas por estos seres paródicos.

Un trabajo paródico desde este tipo de literatura, la no apropiación de modelos convencionales, Amar Sánchez (2000), no trabajan con el género sino sobre él. Por lo tanto, esta no es una representación casual de las secuencias narrativas, sino que, por el contrario, al esclarecer estos aspectos estridentes, por demás, los ata a causas poco convencionales en la relación del respeto por las formas propias del género policial, ya sea desde el policial clásico o desde la novela negra norteamericana.

Es una asimilación apologética, nada inocente, por el contrario, subvierte los límites del género. Existe pues, como ya lo decía, una clara conciencia estética, un tratamiento deliberado de las estrategias narrativas, estilísticas y discursivas propias del género pero

que se logra evadir, despejar, desmitificar sus propios límites. La escritura de España evidencia el tratamiento paródico, el uso de los signos y la tipología clara del género policial. Pero no se puede entender solo como un tratamiento paródico, va más allá, valdría más el término de homenaje a la tradición y a la vanguardia del género, cabría más el calificativo de pastiche, de autorreferencialidad, de un tono trágico-cómico, dado que la precariedad y la inexactitud en el desenvolvimiento de los personajes, nos lleva como lectores, me lleva a pensarlos ridículos, absurdos, y sin, embargo, estos tratamientos, no degradan el género sino que lo sitúan en un nivel más alto de alteridad y de interpretación.

Las novelas de España, pese a que sí se muestran acciones narrativas que exponen las degradaciones del poder, de las parafernalias burocráticas, de las inconsistencias en el sistema judicial, del caos en el transito del aparato judicial, de la ineficiencia y la descreencia y malquerencia a la fijeza de los condicionamientos políticos, o negocios turbios entre estado y multinacionales, o en las formas de vida dobles, basadas en la farsa para poder sobrevivir a las inclemencias y al tedio en una ciudad que no es como tal, un lugar abandonado a su suerte, en donde, quizás, para entretener la desidia, se debe apelar a falsificar la identidad, a enaltecer esa disparidad en el accionar de sus personajes, decadentes, advenedizos, habitantes de un territorio fantasmal.

Al volver sobre el asunto de lo político caótico, no se refleja de modo explícito, surge acomodado a las necesidades de lo representativo (el humor negro, lo paródico, el pastiche, la intertextualidad y el homenaje). Podría esclarecerse que, hay una estructura, un contenido y una forma que no es explícita, o unos procedimientos carentes de la literalidad, y los usos fieles en suma al género al que pertenecen, para dar cabida a la experimentación narrativa, pues, aunque estos usos y tratamientos ya han funcionado en otras obras.

En el caso de España, dado que hay un cambio en las formas de usar la experimentación en los modos narrativos, ello porque yuxtapone el juego con las intervenciones de comicidad en sus personajes, sin restarle importancia por el carácter de rangos, o más bien, incluso, cuanto más degradado es en rango dentro de la escala social o cultural, más relevancia o

pertinencia puede llegar a tener el personaje que sirve, para explorar el asunto de la comicidad, cuanto más degradado, cuanto más ridículo, cuanto más absurdo, cuanto más alienado, más se eleva su condición paródica y por ende, redundando en la exacerbación de lo risible en el lector.

Cada una de estas novelas, configura el personaje detective, pese a que su profesión es otra, su oficio preponderante cumple las expectativas propias del género: un detective, un hombre que vive con limitaciones, conoce los vericuetos, los rincones oscuros, los antros de los lugares marginales hasta el límite, los frecuenta para poder esclarecer los casos.

De alguna manera, sucede como si siempre se cruzara con algún tipo de mujer fatal, como la última mujer de la última mujer, dueña de un prostíbulo, a quien recurre para auxiliarla, pues, se han cometido unos crímenes de unos hombres en su prostíbulo y él debe limpiar el lugar, pero a su vez debe limpiar el nombre de esta mujer, o por lo menos, debe librarla de una mala caída, que sería, para el caso, ir a la cárcel, allí descubre la procedencia de estos hombres, al visitar el pueblo aledaño se entera que estos hombres juntos con su padre y demás hermanos son cuatreritos.

Otra particularidad, radica en que Gonzalo España, trabaja, con figuras atípicas, pese a que sus funciones sean prototípicas que, no obstante, son actantes radicalmente ambiguos, no hacen siempre lo que se espera de ellos, o por lo menos, no como debiera, sus acciones son erráticas, torpes, ridículas, absurdas, trágicas, degradadas. Esos juegos, de experimentación de lo formal, de la ambigüedad de roles de modo tangencial de los personajes, a la que se podría sumarse la linealidad en la progresividad narrativa, constituyen e instauran las variantes del relato policial colombiano en lo que refiere a la etapa transitiva del escritor G. España.

Los límites difusos del género y una inusitada violencia que no genera en el lector el efecto esperado del relato que más bien deviene en un relato plagado de acciones absurdas que conllevan, mediante la representación de una atmósfera indefinida, que se esclarece en tanto avanzamos en la lectura.

En las novelas de G. España, sí se da, en cuanto a estructura y desarrollo de la trama, una novela policial. No se da claramente una línea argumental fija, y, pese a las evasiones narrativas, la trama se desarrolla, pero distorsionado (por la representación) la relación con el problema planteado en la ficción. Por eso, las convenciones se desdoblan por el carácter paródico de las narraciones. Lo paródico en tanto trabajo voluntario y manifiesto, muestra enfáticamente un distanciamiento en el uso y tratamiento de las transacciones del género policial. Tal resultado podría compararse con *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, de Borges y Casares.

Al continuar con el asunto de Borges y Casares, se da notoriamente la alternancia en el uso explícito de la parodia, escribe dentro de los límites del género policial. Logra regresar a lo escrito, usando sus estructuras, recreando los personajes que se tornan prototípicos desde la misma invención.

Pese a ello, las variaciones en el modo narrativo proponen un quiebre o desajuste con la objetividad del narrador, lo ponen en la indefinición misma, en los usos de las voces narrativas se da una caracterización adecuada para llevarnos como lectores a la ambigüedad misma de sus penurias que les lleva al uso de estratagemas, en sí, de la farsa para garantizar más que su supervivencia su evasión al suicidio. Resultado de la degradación del espíritu mismo, incluso más que de las condiciones de pobreza material, pues en no todos los casos, las carencias se dan en este solo sentido. Hay mediante el uso de la representación (los usos del humor desde la teatralidad) una búsqueda de sentido ante tanto sin sentido.

En esto último, G. España usa ingeniosamente los cambios en las voces narrativas, nos expone el uso *collage* de tales voces, en un punto de ambigüedad e inexactitud; en el momento exacto, para desviar la focalización de lo degradado, de lo sórdido, para llevarnos al terreno del absurdo cómico, de lo trágico-cómico y ello nos permite disfrutar el caos mismo, expresándolo desde la risa constante, que lleva a la catarsis del espectador-lector. G. España no fulmina del todo la realidad, pero la pone en aprietos al revestirla de ficción y luego parodiar la ficción misma. Aun así, desde lo absurdo de la cotidianidad, que conlleva

a una serie de pormenores desatados ante la desidia de la vida que discurre en ese puerto fluvial, llamado ciudad, pero que no acaba por configurarse como tal, pues no termina de ser representada como ciudad. Como la ciudad que dice ser y nominalizar Alcandora.

Las evasiones narrativas que presenta G. España, son en sí una licencia propia de lo literario, como un espacio abierto a la experimentación de la literatura policial, más que como un cambio drástico de la narración policial en Colombia.

Así pues, según lo anteriormente aclarado, con relación a la distorsión de la realidad desde la teatralidad (el humor, la representación), las transformaciones sufridas por los personajes de las narraciones conllevan a un cambio de mirada conceptual, un cambio crucial en la concepción literaria del género policial. Pese a que no se presenta como algo nuevo, dada las constantes influencias y cambios para la historia de estas literaturas. En Colombia, desde los primeros relatos policiales de García Márquez, que incursiono tímidamente, aunque no sin talento, en el género policial, Ramón Illián Bacca, y yéndose a autores más modernos y prolíficos como el mismo Mario Mendoza, autor destacado en los últimos tiempos hasta el presente, quienes exploran en la complejidad de sus personajes, este autor, por demás, sí se sitúa en modo más afianzado en la literatura policial norteamericana y los usos del *hard-boiled*, la novela dura que deja ver de modo explícito los estados de desquiciamiento de sus personajes, como es el caso que se da en el personaje central de *Satanás* (2002).

Pero también, ya no desde el personaje asesino, sino desde la del detective, en España, para volver a casos concretos y propios de este análisis, Laurentino se configura como detective, el prototipo de España está logrado, no logrado en el sentido único para referirse al detective, ya que él es abogado, pero al ejercer como detective o como investigador, si de antemano se sabe que es abogado, profesión ingrata que no le saca de su pobreza material ni espiritual, y es esa configuración del personaje, lo que lo distancia del tratamiento a los personajes creados, como es el caso en Philip Marlowe. Pero esto último, esta aclaración sistemática, logra destruir el mito en torno a los límites del género policial, existe una

dislocación con la referencialidad literaria que es la base estructural de las cuatro novelas de Gonzalo España.

Es de esta forma como la experimentación narrativa juega un papel clave, en el valor estético definido de la obra narrativa policial de España, al permitirse tales licencias en el uso excesivo, mejor decirlo, central, del tratamiento paródico, de mostrar que la novela está a punto de distorsionarse, e allí, que surja otra cosa que genere nuevas interpretaciones y sentidos. Aunque las novelas policiales de España no son en sí mera parodia, sino que es un elemento más para distorsionar la realidad representada.

Gonzalo España se vale de lo paródico para crear el efecto que distorsione la realidad y sus crisis, y no ya generarle a su lector la angustia de saberse representado fielmente desde el relato, sino que lo lleva a generar la ilusión de que ello es una simple ficción afectada y llevada al límite de lo paródico, de lo ridículo, de lo degradado y por ende de lo cómico que todo ello pueda resultarle en ultimas como lector-espectador.

Necesariamente, si el escritor, tal vez, se hubiese limitado al uso justo del género y al tratamiento temático con un enfoque absolutamente serio, en un lugar como Alcandora, un lugar en la que nada puede pasarle a sus personajes, nada que rompa su rutina constante, debía pues, usar el elemento humorístico que se da desde a teatralización de atmósferas, ambientes, tiempos, voces narrativas, personajes, objetos y demás elementos estéticos y discursivos para designarle un lugar privilegiado a lo intrascendente de lo cotidiano absurdo, y hacer excepcional, sin que dejase de ser absurdo, siempre desde el tono de la comicidad, que deviene en un acierto de criticidad.

2.2. Salomón Ventura y Laurentino Cristófor

En las cuatro novelas aparecen estos dos personajes centrales: Ventura y Cristófor, en ellos, surgen algunas diferencias y semejanzas, pero, ante todo, se da una relación de complementación, sin que estos así lo adviertan. En realidad, al hacer el seguimiento de las cuatro novelas, es notorio que, en sí, nunca se gesta entre ellos una profunda relación de amistad, ni si quiera de trabajo entre colegas, ya que ambos tienen oficios distintos: Ventura es el fiscal de la ciudad y Cristófor es un abogado que a duras penas se puede sostener con sus ingresos. Es un abogado pobre. Se deja observar como en la filiación al género policial de España, va más por la corriente de la literatura policial francesa, un fuerte referente. Dándoles algunas sutilezas a la configuración y tratamiento de estos personajes.

Por un lado, el fiscal es una suerte de héroe, que incluso es comparado con el personaje de comics Superman, mientras que Cristófor es una especie de detective, solo que, aunque es a la manera del estilo de un Arthur Conan Doyle, con sus dos personajes: Sherlock Holmes y Watson, Cristófor hace las veces de detective pero no se configura como un Sherlock sino como un Watson, esto porque, su carácter es débil, aunque dotado de una inteligencia, una sagacidad y una valentía únicas y útiles para sus fines, o sea, esclarecer los casos. En cambio, Ventura es el hombre con mente, cuerpo y espíritus fuertes. De algún modo, es como si el autor forzara a sus personajes a transfigurarse en su contrario. Los investigadores del *hard-boiled*, existen en las márgenes de lo ilegal.

2.3. Subjetividades y fragmentaciones de la representación: farsa, sátira, parodia

En el tratamiento y uso de la lingüística y la semiótica de la cultura de masas, del cine y del relato policial, tiene dos implicaciones: uno es el asunto de la verosimilitud y el realismo, y otro que se infiere como un nuevo realismo literario, contenido en un tipo de lenguaje hiperficcional, latente en la fluctuación distorsionada de la realidad que encaran los personajes, en su asignación a la representación impuesta por el autor. Los personajes

representan una realidad desde la misma alteridad, a partir ficciones que subyacen en las historias, el elemento de la distorsión, conlleva a un falseamiento, farsa que acaba por tornarse en comicidad, pero además impulsa el sentido de realidad constatada en la desidia propia del territorio habitado por los personajes, podría decirse que, hasta la misma ciudad, que se configura, a partir de sus descripciones de puerto atrasado, subsumido en el atraso, el calor y la corrupción, esta última conlleva por demás a todos los vicios y desencantos de personajes comunes que encarnan a la gente común, y, todas esas premisas, saben dejar ver que, efectivamente, resulta imposible aceptar a Alcandora como ciudad.

Justamente, en esa pretensión, la de configurar en Alcandora, es conveniente y posibilita una desparpajada risotada del lector-espectador, pero justo allí, es donde radica el ingenio del autor, en darnos todo falseado, para generar una conciencia que, al saber esgrimir las ideas de cada cosa, puede a su vez, comparar para después aceptar o no lo nominalizado. Esto último, permite acoger el sentido paródico de un falso realismo que se torna grotesco, al advertir justamente tal falsedad, elementos que transan aquello que se repliega en la mirada cuidadosa del lector-espectador: lo real y lo ficcional falseado deviene en lo parodiado y de allí propiciar lo satírico.

Esa suerte de comicidad dada por lo ficcional falseado, permite, el pacto del lector con el texto, en tanto sea la propuesta estética que sigue una cierta estructura y unos ciertos elementos que la constituyen como novela propia del género negro, con sus recursos de intertextualidades y pastiches que excede lo referencial.

Pero esa distorsión presenta una realidad interpretada por el lector-espectador y que, después de admitir el juego de espejos que ofrecen las narraciones, sufre un estado catártico al dejar que sean otros los que se expongan a la burla. La simulación de la tragedia cómica sufrida por los personajes es la simulación misma del hecho histórico nacional, pues hay todo o mucho de material adherido a las costumbres, desdichas, búsquedas de sentido, que se muestra primero en el personaje y, luego se desvela en la identidad de quien presencia tal fenómeno de lo literario.

Lleva a pensar cómo los modos de representación dan al lector-espectador, la idea de que en la actuación de cada personaje surge una postura independiente y simple, como si cada uno actuara configurándose como personaje central, mostrándose a veces invisible y a veces monstruosamente visible. Es monstruoso, en la medida en que su apariencia distorsionada como sus acciones suelen mostrarse grotescas y degradadas.

Es como si, se instalase la necesidad por ejercer un poder, aunque momentáneo, de su propio destino, aunque ello le implique la transgresión a las normas que le han sido impuestas: es abogado, es lo impuesto, pero investiga, sin que se le pida, sin una licencia, o una profesión que lo configure como tal, pero su accionar, lo lleva a ser errático, solo cuando el resultado se objetiviza y es mostrado, en este caso, por Cristófor, se acepta que haya irrumpido en el orden, se impone su efectividad, y por ende, su farsa, al mostrar resultados (resolver los casos) se torna en una realidad aceptada, por los otros personajes inmersos en las narraciones.

El hombre de la morgue, el diseccionador, que se equivoca, en un oficio que ejerce por necesidad, pero que, aunque mal, lo lleva a cabo, pues está supeditado por sus necesidades y por su jefe, un médico forense que, desatiende el oficio, mientras visita el club de Alcandora y juega a ser un conquistador o un gentleman que viste ropa costosa y elegante, como se presenta a la fiesta en la que termina flirteando con la esposa del fiscal Ventura.

En todo caso, G. España, mediante la configuración de sus personajes, nos da a conocer sus vicios, nos introduce en sus es, llevándonos a experimentar, más allá de solo interpretar, el juego de ser también ventrílocuos que manejamos las marionetas que son los personajes creador por el escritor, entendiendo a la vez sus juegos de identidades, conllevando a la distorsión de la realidad y de las ficciones mismas. Una práctica simultánea en la que ellos, representan algo, un estereotipo: abogado-detective-fiscal-héroe-mendigo-revolucionario, diseccionador-médico forense, esposa-prostituta, etc.

Al introducirnos en la función lector-espectador, generándose la idea de ser, primero lectores-espectadores, entonces cuando al jugar con los hilos de las marionetas esto nos genera un placer, pero a la vez una especie de automatismo, lo que conlleva en hacernos reír. Es un automatismo espontáneo. Pero justo esos personajes paródicos, alejados de todo este uso teatralizado, es un personaje cómico, que se hace más cómico aún porque ante todo, ignora. Es decir, la comicidad ha de presentarme como algo inconsciente, en estos casos, además, sumamente episodios en las vivencias de estos personajes, que se tornan ridículos.

Para Amar Sánchez (2000) la *parodia* “Se burla del original y presupone la existencia de una norma lingüística”. El *pastiche*, en cambio, es una práctica neutral (...) una parodia vacía y solo es posible en un momento en que se desvanecen las reglas y no tenemos más que diversidad y heterogeneidad de estilos. Por otra parte, esta práctica no tiene como punto de referencia una cultura superior, sino que está muy ligada a las formas masivas, dominantes de la época. A diferencia de la parodia que implica una mirada ridiculizada desde la alta cultura sobre las formas que descalifica, el *pastiche* iguala, nivela sin establecer juicios de valor sobre los diversos elementos puestos en contacto” (p. 25).

Por su parte, Claudio Guillen (1985) afirma que, “El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro: el cuento, el poema épico, la novela policíaca, la novela de terror o del Oeste. Piénsese en la novela de Lope de Vega, que supo crearse un público. ¿Es más importante este factor cuando Lope improvisa una comedia que cuando compone una epopeya culta como la *Jerusalén conquistada* (1609)? Es raro que el “receptor” tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultra individuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas” (p. 147).

Las novelas de G. España trabajan con la figura del detective, si bien se halla protegida y sostenida durante todas las narraciones, no se puede decir que los personajes reconozcan a Cristófor como tal, más si se le agradece, al menos, lo hace el fiscal Ventura, sus efectivos resultados al esclarecer todos los casos que le son encomendados al fiscal. Pero que, termina por resolver el abogado.

Capítulo 3

3. CINCO DISPAROS Y UNA CANCIÓN (2008)

Implicaciones de lo local

¿Es un hecho... que, por medio de la electricidad, el mundo de la materia se ha convertido en un gran nervio, vibrando a miles de kilómetros en una milésima de segundo? ¡Más bien, el globo redondo es una vasta cabeza, un cerebro, instinto con inteligencia!
O debemos decir que es en sí un pensamiento, nada más que un pensamiento, y ya no la sustancia que creíamos.

Nathaniel Hawthorne
(The House of the Seven Gables)

En este capítulo, se tratará en primera instancia, plantear un acercamiento conceptual en torno a las implicaciones de lo local, a partir del fenómeno de la glocalización. En tal orientación, se tendrá en cuenta el lenguaje y la discursividad de los personajes del universo narrativo de Alcandora. Del mismo modo, se indagará lo local como reflejo actuante en los juegos narrativos, en la descripción de los ambientes, las atmósferas existentes y las pistas halladas en la escena del crimen. De tal suerte que, lo local, delimita y contextualiza una ciudad, en el que la ley, el orden, la verdad, la justicia y la marcada ineffectividad de los entes al servicio del aparato estatal, como el estado mismo, sufren un desvelamiento de las cosas truculentas narradas. Justamente ese desvelamiento se da mediante el uso del humor, artificio usado por el escritor, con el fin de mostrar entre otras cosas, cómo en ese puerto fluvial todo funcionan mal, hasta el clima es perverso, y nadie parece a gusto. Elementos que conforman el territorio narrativo de la literatura policial de España.

3.1. La glocalización

Necesariamente, para contextualizarnos acerca del concepto de la *glocalización* se debe establecer su relación directa con el concepto de *globalización*, entendido desde la adaptación simultánea desde los estudios literarios, a partir de la sociocrítica. En un primer

acercamiento por comprender mejor cómo se representa lo local en la serie de novelas policíacas de Gonzalo España, partimos de un análisis de Hubert Pöppel titulado *Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: La novela policíaca colombiana en el contexto de la glocalización*, en el que explica la incidencia de dos fenómenos: la globalización y la *glocalización*. Primero, toma la novela negra de Gamboa, *Los impostores* (2002), cuyo ambiente es Pekín, como lugar donde se suceden las narraciones. Implicaciones cuyas variaciones significativas en el trasfondo cultural, social, político, entre otros factores, son entendidas a partir del fenómeno de la globalización.

Por otro lado, señala, cómo en el caso de las novelas policíacas de Gonzalo España, la trama narrativa tiene por ambiente una ciudad tan apartada como Alcandora, descrita como un territorio olvidado por el Estado. Por demás, un lugar poseedor de una serie de problemáticas sociales: violencia, impunidad, corrupción, inoperancia estatal, entre otros asuntos. De ahí que, incida la *glocalización* como fenómeno que posibilite comprender mejor las implicaciones de lo local. En tal sentido, Pöppel cita a Robertson para tratar de explicar el concepto de la *glocalización*:

La búsqueda por el neologismo “glocalización” nos lleva a los estudios sociológicos sobre la “globalización” de Roland Robertson. Durante los años noventa, lo asume como instrumento enfático, para subrayar los problemas que surgen cuando se habla de una oposición polar entre “globalización” y “localización”. “Glocalización”, en su primera aceptación, correspondería entonces a las estrategias de las grandes empresas para adaptar, desde una perspectiva global, bienes y servicios a mercados locales (“Glokalisierung” 198 y passim); en su extremo, por ejemplo, McDonald’s con cara colombiana, peruana o venezolana. Su origen vendría del concepto en japonés, en el que se refería a la adaptación de técnicas de agricultura a las situaciones específicas en una región y, en un sentido más amplio, a la pregunta por la relación entre lo universal y lo particular. Si lo quisiéramos explicar con una palabra española muy ilustrativa, se prestaría quizá la traducción “glocalización”: el intento de conseguir la querencia de lo ajeno (Pöppel, 2010: 359-360).

Ahora, en lo que deviene propiamente al estudio literario, el escritor tiene una intencionalidad en el uso del lenguaje. En ese sentido, también el escritor trae en sus novelas policíacas, no sólo la apropiación de fórmulas del género negro, como la incursión del investigador y otro personaje con quien se complementa en la resolución de un crimen (el abogado-investigador y el fiscal); sino que permite la incursión de lo local en el

tratamiento narrativo. El escritor no rechaza ese localismo, esa forma de hablar propia de los personajes de esa región específica dada, esos lenguajes propios a la vez de sus ocupaciones o profesiones (el cantante de ópera, la prostituta, las amas de casa, los abogados, los policías, el médico y su ayudante forense, etc.).

En Gonzalo España, no hay un desprecio de lo local, ni de los dialectos sociales existentes en realidad y en múltiples sentidos. Es así como se revitaliza la obra, como un ser vivo, en constatación resignificadora, dado que son elementos que aportan a cierta intencional estética del autor, de lo que busca revelarnos mediante su creación literaria. En palabras de Bajtín (1986) en sus disertaciones por establecer diferenciaciones entre los modos de escritura propuestos por “el poeta” y “el prosista”, dice de este último que: “El prosista en cambio, (...) trata de decir incluso sobre lo suyo en un lenguaje ajeno (por ejemplo, en el lenguaje no literario del narrador representante de un determinado grupo socioideológico)” (114).

En *Cinco disparos y una canción* se da un rasgo particular en el sentido de adaptabilidad al término de *glocalización*, además del tema marcado sobre la corrupción que conlleva a que todo en la ciudad sea deficiente. En uno de los diálogos entre dos de los personajes para referirse a una zona colindante con la ciudad. Desde esa escena, se trasluce una parte de la precariedad, el lugar está tirado a su suerte, ese es otro elemento que deja entrever el problema de lo local, mediante el marcado comportamiento a encarar las deficiencias de un territorio atrasado:

Lomavá quedaba al final de una trocha polvorienta que no parecía terminar nunca. Alguna vez un carro tanque enviado desde la refinería regó aceite de petróleo sobre ella, para fingir el inicio de un proceso de pavimentación prometido por un político local, pero con el tiempo la promesa se perdió y el polvo acabó por cubrirlo todo.
(...) - ¿Aparte de ganado que más produce la región?
— Preguntó el fiscal, gritando y comiendo polvo.
— Abigeos. Fue la parca respuesta (2008: 91).

A la vez lo local, al menos en cuanto a esta ciudad (Alcandora) se refiere, el autor, tampoco la precariedad es de algún modo, hacer una descripción de la vida en un lugar sumamente atrasado, carente de encanto hasta para sus pobladores. Es una ciudad insuficiente en su

configuración como tal. Esas carencias, se extienden, y puede darse un acercamiento, en cierta medida, con los conflictos sociales y las deficiencias en los aparatos gubernamentales para suplirlas. Problemáticas propias de cualquier país latinoamericano, aunque más cercano al nuestro, incluso, el autor en algunos casos lo denomina como Barrancabermeja.

En cuanto al análisis literario, se concibe al lenguaje como una variación acorde a la multiplicidad de toda visión de mundo, de algún modo esa delimitación social, al establecer y describir las condiciones, las costumbres y crisis de los pobladores de esa región. Son en sí, puntos de vista específicos acerca de ese “micromundo”, que pese a ser definido por el escritor, posee a su vez sentidos de mundo, por la complejidad misma de las condiciones sociales y humanas, por las relaciones culturales, ideológicas, políticas, epocales, etc., que a la vez genera una relación dialógica con otras disquisiciones discursivas, con otras obras, con otros lenguajes, incluso el origen mismo de las raíces del idioma, tienen como base la cosmovisión del autor y la intrínseca relación con su obra, concebida abierta, necesariamente, a las variaciones interpretativas del lector.

Al revisar inicialmente algunas consideraciones en relación al tema de la adaptabilidad que propendiera en una adecuación a las necesidades de una determinada cultura, ya citaba el ejemplo Poppele sobre un Mac Donalds en Perú o en Colombia. Aun así, si tratamos de revisar con algo de detalle, el tema de la adaptabilidad, es decir, mediante la apropiación de otros elementos de una cultura a otra. Llevado al estudio literario, el ejemplo puede ser entendido en la inserción o influencias de las corrientes estéticas literarias. Para lograr esto, es necesario entender el principio de adaptabilidad. Marshall nos lleva al reconocimiento y la dilucidación de algunos aspectos referidos a la *globalización*.

Aunque ese sentido de la adaptabilidad es acopio de las necesidades materiales y subjetivas, dado que la existencia y permanencia de los mercados se da en términos de adaptabilidad, de hacer productos que se familiaricen con lo de antaño, con ciertas costumbres, lenguajes, determinada cultura, y un conglomerado de usos propios de las civilizaciones y sus

habitantes, tanto aquellas en progreso como aquellas atrasadas. Esa terminología se repliega también al mercado de lo cultural, al campo de las humanidades.

Por eso Poppele consideró pertinente entender el asunto de la localización desde el término de la globalización. Entiendo que, a su vez, a la mixtura que genera el término de glocalización, para explicarnos las relaciones de adaptabilidad y acopio de las culturas en un sentido de los “micromundos” a los “macromundos”, aunque también, justamente, lo global busca entender, adaptar y proponer lo local para poblaciones ubicadas y entendidas desde lo local. En un sentido más amplio, ya debemos situarnos y trasladar ese ejemplo de Poppele, al campo literario, por consiguiente, lo local, es explícito en el terreno narrativo, por lo tanto, se halla adherido a la propuesta estética de Gonzalo España, y se entiende luego, como se entiende una obra literaria, que ese arraigo cultural de lo local, se traslada, se mezcla y dialoga con los arraigos de la cultura universal.

Esto último dialoga con las postulaciones de Bajtín en torno a los problemas literarios y estéticos cuyas disquisiciones explican el sentido semántico y expresivo presente en la obra del “prosista” o novelista, quien manifiesta una influencia de los “dialectos sociales y extraliterarios”. Luego, más adelante, también se reconoce la presencia tanto de lo prosístico y de lo poético que se condensa en la totalidad de la novela. Ulterior a esto, en lo propiamente referido al lenguaje nos advierte que:

El lenguaje, como ese medio vivo y concreto en el cual se desenvuelve la conciencia del artista de la palabra, nunca es único. Sólo lo es como sistema gramatical abstracto de las formas normativas, tomado por separado de las interpretaciones ideológicas concretas que lo llenan y del incesante desarrollo histórico del lenguaje vivo. La activa vida social y el desarrollo histórico crean, en los límites de una lengua nacional abstractamente única, una multiplicidad de mundos concretos, de horizontes verbal-ideológicos y sociales cerrados; los elementos abstractos idénticos del lenguaje dentro de estos diversos horizontes se llenan de contenidos semánticos y valorativos diferentes y resuenan de modos distintos (Bajtín, 1986:115).

Es bien sabido, que esos “micromundos” esas aldeas ubicadas en el terreno de lo local, han sido llevadas al campo de la literatura, con sus lenguaje propio de “una lengua nacional

abstractamente única”, con sus costumbres, dialectos, con su cultura y a veces, la relación de influencias en el acopio con otras culturas, como bien se encuentra en la obra literaria de diversos autores, de los cuales solo menciono unos pocos para ejemplificar: Balzac, Faulkner, o el relato de Joyce “Los muertos” que aparece en *Dublinenses*.

En lo concerniente a autores latinoamericanos como Saer, Onetti, los arrabales en los cuentos del primer Borges, quien luego diría en *El idioma de los argentinos* (1928): “Lo que quieren es vernos escribiendo y describiendo sobre los gauchos, lo que quieren y buscan en nosotros es lo folclórico, el color local, lo anecdótico, la estampa graciosa y fuerte y llena de vivacidad y de vida”, por eso en su reconocido minicuento *Borges y yo* (1988), él mismo dice haber pasado de “las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y el infinito”, en la literatura colombiana, Manuel Zapata Olivella en *Changó el Gran Putas* (1980), refleja una primera Cartagena, la de la colonización española a africanos e indígenas; *María* de Isaacs, en una hacienda ubicada en el Valle del Cauca, García Márquez con un Macondo caribeño, Roberto Burgos Cantor en *La Ceiba de la memoria* (2007).

Estos autores, por solo nombrar escritores contemporáneos a España, en quienes se ve esa colocación de un territorio pequeño y subsumido en el atraso, implícito por la ubicación espacial y cultural como por el momento histórico específico. Autores que, como España, no se limitan a evocar el ideal europeo occidental de desarrollo y progreso, tal vez, porque justamente, desde la literatura, se puede traer la ficción de esos ideales, y proponerlos en la ficción misma de sus novelas, que es desde donde podemos interpretarlas, como artefactos literarios, desde lo literario y lo estético.

Valga aclarar que, aquí se entiende la realidad, pero la expuesta desde el terreno meramente narrativo, aunque coincida con otra realidad, que resulta por demás, imposible de explicar por medio del lenguaje o de la palabra escrita, dado la aceptación de su propia complejidad, conviene dejarla solo en el tratamiento de lo literario, pues ni por fuera de ella, ni en ella, se hace comunicable la experiencia de lo “real”.

Sin embargo, desde los problemas literarios y estéticos, se identifica y potencializa la idea subyacente a la obra desde el género de novela, aquí en cuanto a lo que se pueda decir, en términos de “cosa representada” (expresión de Bajtín). Pero que, al tiempo, es poseedor de un baluarte cultural y significativo en consideración, en lo tratante a la obra de Gonzalo España, concebida no solo desde el género como novela, sino además del género policiaco como tal. Se propicia y se le da continuidad vertiginosa al diálogo y al intercambio con las tendencias estéticas en el campo de la literatura y las humanidades en el sentido más amplio y absolutamente abierto al campo interpretativo. En esas relaciones entre el lenguaje, la palabra y el tratamiento dado por el autor, como luego su interacción, Bajtín aclara en lo referido al uso de la lengua literaria que:

La lengua literaria de un pueblo con una cultura prosística artísticamente desarrollada —sobre todo novelística— y con una rica e intensa historia verbal-ideológica es, de hecho, un microcosmos organizado que refleja el macrocosmos no sólo del plurilingüismo nacional, sino también europeo. La unidad de la lengua literaria no es sólo la unidad del sistema cerrado del lenguaje, sino la unidad profundamente peculiar de los “lenguajes” que han entrado en contacto recíproco y han tenido conciencia unos de otros (uno de esos lenguajes es el poético en el sentido estrecho) (Bajtín, 1986: 128).

Por eso los lenguajes no se excluyen unos a otros, como tampoco lo hace la cultura. Se pueden diferenciar, pero al tiempo la cultura tiene su punto de encuentro, en tanto se conciba dentro de las condiciones dialogales. Mientras en alternancia se reconoce a la vez la “intención” del escritor en lo que quiere dejar plasmado en su obra. Tal vez, la obra considerada desde el estudio de lo narrativo novelesco, nos lleva a ahondar en el sentido de lo literario. Más allá, del influjo de lo sociológico, explicado desde la sociocrítica que es en últimas la rama que nos ocupa. Es a la vez, importante situarnos en algunos problemas literarios y estéticos, fundamentos desde los cuales puedo intervenir con cierta diligencia y responsabilidad. De esta forma, ocuparnos de la prosa y su carácter comunicante, en lo que a esto Bajtín refiere que: (...) la prosa aísla al igual que la poesía, [y por tanto, se justifica] “metodológicamente” su comparación, siendo ambas, como él las enuncia: “lenguajes de la discordancia, sea cual fuere el principio que descansa sobre la base de su aislamiento [diferenciación], son puntos de vista específicos acerca del mundo, formas de su interpretación verbal, horizontes objetivo-semánticos y valorativos especiales” (119).

Luego, la comparación hecha por Bajtín, se muestra con el fin de establecer que, en ambos tratamientos estéticos (la poesía y la prosa), no se desligan y, por el contrario, ambas están inmersas en la novela. Como a la vez, “pueden ser utilizados por el novelista para la creación de sus temas y la expresión refractada (no directa) de sus intenciones y valoraciones” (119). Es justo esa intencionalidad de la obra, la que es transversal a las novelas policíacas de España, “refractada”, porque no es la realidad en sí misma, sino que es llevada al campo literario y ya no es un simple reflejo, sino un propio lenguaje expresivo, desligado de las convenciones de realidad, y tiene sus propios juegos interpretativos, que deben ir más allá de la simple representación a la motivaciones de nuevos modos de replantear y construir el sentido de esa realidad, existente en el texto mismo.

Es el carácter explícito de lo que el autor nos quiere decir, y es a la vez las reformulaciones a las que es convocado el lector. El autor, España, además, se vale de los recursos propios del género novela como del género negro, para trasladarnos, ya luego trasladado a nuestra capacidad interpretativa, sus intenciones y valoraciones dadas desde el terreno literario, y las conexiones intercomunicantes de sentido se expanden según el carácter y las habilidades de quien valora y realiza un juicio acucioso de lecturas.

En la novela policíaca de España, *Cinco disparos y una canción* (2008), notamos la existencia y la inmersión en los lugares subdesarrollados por los que suelen moverse los personajes empresarios pertenecientes a la refinería de la multinacional instalada en Alcantora. España, nos trae, sin recurrir al panfleto o a la especificidad de la crítica social, diversas crisis que actualmente se agudizan en el país. La problemática, o una parte de ella, se relaciona con el hecho que, las multinacionales venden la idea de cuidar el medio ambiente, de traerle prosperidad a los habitantes de una región, pero en realidad, ocurre todo lo contrario.

Ocurre que, las firmas extranjeras extraen los recursos naturales, contando con licencias ambientales dadas por funcionarios corruptos, y una vez, no solo han explotado esos

recursos, sino dañado de modo permanente los ecosistemas, se van a buscar nuevas regiones para repetir el proceso de devastación. Es así como mientras ellos se enriquecen, las regiones se empobrecen, al perder vitales recursos naturales, propicios para la subsistencia de todas las formas de vida, no solo en su región, a nivel local, sino que, al estar todo interconectado, afecta al tiempo el ecosistema mundial. Así se da en la siguiente escena narrativa en *Cinco disparos y una canción*:

(...) Un poder que emanaba de sus formas, de sus pulpas fragantes, hasta de sus cáscaras calcinadas bajo el sol. Igual ocurría en época de subienda, cuando la masiva salazón de bagres y bocachillos, llevada a cabo en los playones de la orilla, ponía un picante en el aire, opacando el tufo de los gases quemados en los mechones de la refinería (16).

Cualquier habitante del puerto, pobre o rico, ruin o exitoso, experimentaba en la ciudad el mismo trágico sentimiento de un desterrado, de alguien que ha sido lanzado en razón de una culpa terrible, o de una absurda injusticia, al más inhóspito de los lugares de la tierra. Los coruscantes mechones siempre encendidos de la refinería contribuían a ello. Aplastaban el ánimo, contristaban, herían, y no propiamente la piel, sino la dignidad. (...) mientras afuera, a unos pocos metros, el termómetro marcaba cuarenta y dos grados centígrados, y el sol derretía el pavimento en las calles (España, 2008: 195).

Tal vez, España, sin recurrir a discursos políticos enajenantes, nos ubica en el terreno de lo no dicho, de aquello que se puede inferir. Luego, además, usa como recursos los tipos de humor ya tratados, mediante pequeñas descripciones humorísticas, y esto conlleva a la desfocalización de tales problemáticas, nos deja dilucidar las relaciones de poder de jerarquización social, mediante los usos del lenguaje según los dialectos y las estratificaciones de un determinado “grupo socioideológico” (Bajtín).

Estos hechos inmersos en las narraciones policíacas de España, tienen como asidero postulaciones de “verdad” en tanto la discursividad del relato, e historia de nuestros territorios, en tanto historicidad ficcional inmersa en sus novelas, al tiempo que no pueden ser ni la verdad, ni la historia, sino ficciones llevadas al plano de lo literario. Las posibilidades de la “expresión” de lo social, articulados desde el lenguaje, muestra sus propias imposibilidades de exactitud en términos de verdad o de historia. Pero incluso, España se acerca en el tratamiento estético en relación a la creación novelísticas de la

novela negra, en la que sí hay una pretensión de relación entre lo literario y lo social, como sus significantes.

De modo puntual, comprender la relación entre verdad, realidad histórica, se remonta a una concepción que data de los estudios literarios desde el siglo XIX, según lo especifica David Viñas (2002), cuando cita: “A comienzos del siglo XIX, el vizconde francés Louis de Bonald (un contrarrevolucionario) defendía el origen divino de todo orden social y pronunció una frase emblemática: «la literatura es la expresión de la sociedad»” (Viñas, P., 2002: 407-408). Esa aseveración, tendiente en cierta medida, en lo que se propone como “sociología²⁰ de la literatura” referente, como ya lo decía, a la relación entre literatura y sociedad. Esa relación ofrece una multiplicidad de posibilidades. Ulteriormente, señala Viñas que, la literatura al ser en esencia social, también obedece a normas convencionales como los rasgos de género, la rima, la métrica, etc., estatutos que las sociedades instauran, aceptan y difunden. Además, el instrumento del que se vale la literatura es el lenguaje, que es una invención social. Por ser invención, realidad no es lo mismo que verdad, ni ficción es sinónimo de mentira. Tienen determinada validez, correspondencia y sentido, si se abordan como aparato complejo de lo literario y de lo estético.

En los relatos policíacos de España, las narraciones se suceden en tercera persona en el que el conocimiento del propio narrador es limitado, aunque se apoya en el recurso de los diálogos de los personajes. Incluso así, el conocimiento de la psicología de los personajes resulta precaria, al tiempo que, las acciones, sin embargo, van dando un ritmo y una progresión al entramado narrativo. Es así como se van estableciendo las relaciones de la singularidad, es decir, la particularidad como se halla configurado cada personaje. El logro significativo radica en la creación de personajes que entretejen y definen el sentido y las relaciones jerárquicas para imponer un orden que posibilita la estructuración del territorio, o sea de Alcandora y sus habitantes.

²⁰ Viñas en *Historia de la crítica literaria* (407) aclara que, “Por sociología se entiende la explicación de la evolución de las sociedades humanas. De modo que por “sociología de la literatura” cabe entender el estudio de las relaciones entre literatura y sociedad”.

Una vez descrito y delimitado ese territorio, Alcandora, representado en la inmersión del entramado narrativo en el que existen: ambientes, atmósferas, y, sobre todo, personajes, podemos leer sus crisis, necesidades, que son, los modos que simulan una realidad específica de determinada índole social, en la que se constata la crisis de los pueblos en ruinas. Entender su problemática es al tiempo, saber que las complejidades de esas crisis son existentes e influyentes en las formas de vida de los pueblos latinoamericanos.

Esta última característica narrativa, recuerda el localismo presente en la novela de Rulfo *Pedro Paramo* (1955). El lector, asiste a la lectura y descripción de un pueblo olvidado, polvoriento, poblado de fantasmas, en Comala, casi al final inferimos que todos están muertos “Doloritas, me mataron los susurros” le dice Juan Preciado a esta mujer. Porque lo reinante en el pueblo son los silencios, la desidia y la inexpresividad de sus personajes, gentes humildes, campesinos a los que Rulfo, desde esa historia, les da una voz. Esa voz es acallada por el terrateniente Pedro Páramo, por sus violencias, por su locura, lleva al aniquilamiento a todo un pueblo. Asistimos a la desidia y el dolor de la muerte, y pese a esto, el modo en que esa fatalidad es narrada, nos asfixia, nos lleva al borde de morir, y volvernos un fantasma más de Comala, y, aun así, no concebimos no continuar hasta la última línea de esa novela. Al terminar, al adentrarnos en Comala, corremos el mismo fin de Juan Preciado, nos matan los murmullos, los interrogantes frente a los silencios cargados de sentido que nos deja la novela de Rulfo.

Al volver sobre la novela de España, pese a que no se pueda hablar de una fidelización, por demás imposible, en términos de realidad, es viable desde el principio de verosimilitud, reconocer y aceptar sus planteamientos estéticos, y su relación estrecha entre literatura y sociedad. Valga decir que, no en toda obra, estos elementos son tan evidentes al circunscribirse en lo que a continuación aclara Auerbach (1996) cuando explicita que:

La interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación” (...). La primera de estas ideas se refiere a la teoría antigua del nivel en la representación literaria, teoría que fue readoptada por toda corriente clásica. Se me hizo patente que el realismo moderno, en la forma en que se presentó en Francia a principios del siglo XIX, se desliga por completo de

aquella teoría en tanto que fenómeno estético, en forma más completa e importante para la ulterior conformación de la imitación literaria de la vida que la mezcla de lo sublime y lo grotesco proclamada continuamente por los románticos. Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las condiciones históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante. (...) El método de la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad: puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto (Auerbach, 1996: 524).

Según lo anterior, en los estudios actuales se han ido fijando otras tendencias, en ellas se dan nuevas formas de abordar la lectura de las obras. Sin embargo, se debe fijar la atención primero en la obra en sí, en lo que nos expresa, aquello que comunica, también puede pertenecer a otras tendencias estéticas ulteriores a las tendencias mismas de las nuevas teorías y críticas literarias, en ese sentido, aunque contemporáneo sea el análisis que daba hacerse, tal vez, no lo sea la obra misma, por tal razón, no es posible buscar ajustarle una tendencia, por innovadora y original que pueda parecer, pues esto en ningún caso le sobreviene categóricamente a la obra, no puede ser un ajustamiento forzado, por así decirlo.

Si bien yo hablo aquí de representación del crimen, en la totalidad de este trabajo investigativo, no hablo de la representación de la realidad, sino el modo en que está representado el crimen, ya no desde la vida, ya no desde una visión ajustable a la expresión “realista” dado que en lo literario se concibe desde lo ficcional que, aunque dotado de sentidos de mundo, de lo extraliterario, no radica en sí un exhaustivo miramiento clásico.

Pues como bien lo esclarece Auerbach “Ni siquiera la expresión “realista” es unívoca” y al serlo, su vitalidad está estrechamente ligada con la imposibilidad de definirla o plantearla como un aparato muerto y encajonado en sentidos únicos de lo formal, ni tampoco en un estado estricto de lo sociológico o de lo filosófico, de no ser posible mirarlo desde una perspectiva que no le corresponda, si no se ajusta. Sino más bien, como elemento actuante en sentidos y aproximaciones fluctuantes a partir de los problemas literarios y estéticos a los que se enfrenta el lector. Pueda darse también la situación en el que, al parecer, no haya

modo de acudir a ciertas concepciones, por la indefinición, que muchas veces se le confiere a determinadas obras.

En cuanto al género negro, aunque para ser en sí relatos policíacos, el escritor fija elementos claves como el uso de un investigador, el crimen a investigar, los sospechosos, y demás invenciones que aporten a la consolidación del género. Esto último, tiene una variación y es el uso de lo local, pues las historias no se suceden en ambientes propios de grandes urbes, ni sus personajes son configurados con una visión cosmopolita. En sí, ninguna característica apunta a situar el género policíaco como lo harían otros escritores anteriores y posteriores a España, incluso de quienes toma como referente a Lawrence Durrell²¹ el autor de *El cuarteto de Alejandría*, a lo que España referiría que: “si no te has leído esa novela pues no conoces la visión tal vez más completa de lo que de lo que se considera una exploración del amor contemporáneo en el siglo XX, pero es además una gran novela con trasfondo político”, y su otra influencia del género policíaco es George Simenon. Incluso así, dada la influencia de sus precursores, posee una propuesta estética, cuyo “micromundo” narrativo se circunscribe a un tratamiento de lo local, pues el escritor, no se limita a la simple adecuación del género policíaco, sino que lo resignifica y expande desde múltiples sentidos en su corpus de novelas policíacas.

Justamente el escritor, nos muestra en ese “micromundo” que es Alcandora, cómo los mismos empresarios de la multinacional petrolera, personajes a los que ni siquiera se les da un nombre, pero sí unas particularidades. Unos personajes, desde los que configura esa región olvidada, en las que se traslucen problemáticas y crisis para configurarse como tal, como un pueblo perteneciente a un país tercermundista, con atrasos y desbarajustes como civilización. Por eso, esos personajes, los trabajadores de la multinacional, son configurados como seres egoístas, explotadores que desprecian el lugar, lo explotan, como

²¹ Lawrence George Durrell (Jalandhar, India, 27 de febrero de 1912-Sommières, Francia, 8 de noviembre de 1990) fue un escritor británico. Escribió biografías, poesía, obras de teatro, de viaje y novelas. Durrell se resistió a que lo asociasen con el Reino Unido y prefirió ser considerado cosmopolita. Póstumamente se descubrió que en realidad nunca tuvo la ciudadanía británica. Se considera que su obra maestra es la tetralogía llamada *El cuarteto de Alejandría*.

lo hacen también con sus mujeres (habitantes de Alcandora), a quienes contratan como secretarias, pero que, en realidad, son convertidas por estos hombres en sus prostitutas, usadas en sus orgías.

En lo referido al comportamiento despreciativo de algunos personajes, es justamente ese rechazo por esa ciudad, el que conlleva a sus personajes a ser negligentes en sus oficios. Ese lugar puede configurarse como Lomavá, como Alcandora, como Comala, como Macondo, lugares atestados de intrusos extranjeros, lugares con personajes sumergidos en sus crisis por la explotación y el atraso de antaño hasta el momento actual. El tedio y la desidia propia de los territorios atrasados y que a veces, son determinantes desde la cosmovisión de ciertos autores, como al parecer ocurre puntualmente con el escritor España.

Según las miradas actuales en torno a una literatura del tema de lo local y, en la que tiene gran incidencia específicamente el uso de localismos. En ella prepondera el uso de cierto *color local*, propio de las literaturas romántica y folclorista del siglo XIX. De algún modo, se ha prepuesto que haya una especie de consenso en el que para expresar lo universal se deba partir de lo particular, al menos esto se halla en el campo de las tendencias literarias.

En cuanto al lugar o el desarrollo en el que el crimen se da, puede en este caso, darse una variación, pues como ya se observaba anteriormente, mientras Gonzalo España escribe configurando elementos en un espacio subdesarrollado, personajes atrasados, atmósferas densas y rutinarias, motivaciones simples para cometer delitos y crímenes, tiempos del relato que bien reflejan esa monotonía, aunque la narración sea en sí vertiginosa y hábilmente matizada por el tratamiento del humor.

Ocorre que, en esos “micromundos” y personajes dan cuenta de la vida en un puerto olvidado y las implicaciones que ello conlleva. Entonces, España, en este sentido, se distancia quizás, de nuevos escritores de novela negra o policíaca, autores cuya escritura se aleja de los localismos y sus derivaciones, nuevos autores que, en cambio, buscan darle cabida a una cosmovisión absolutamente cosmopolita a sus creaciones literarias, como se

puede dar en autores como Mendoza, Gamboa, Montt, entre otros escritores que siguen esa tendencia. Esto solo en lo referido al género negro colombiano, pero también en otros autores como el escritor brasileño Rubem Fonseca, en el caso latinoamericano, Giardinelli en Argentina, aunque en el caso de Padura, las historias de sus novelas con su detective Mario Conde se dan en la Habana, Cuba, también, hay un marcado localismo de lo cubano y sus implicaciones del bloqueo económico; o en México Paco Ignacio Taibo II con su detective Belascoarán, autores actuantes como referentes en la escena del panorama del género policial latinoamericano e hispanoamericano actual. Pero en lo literario, la revisión tiene otras especificidades subyacentes que implicarían un merecido trabajo investigativo, dado que se incursiona en un marcado realismo social, esto como tendencia estética no se puede desconocer, dada la intencionalidad comunicante de sus autores y de las referencias propias de la novela negra.

En el panorama actual de la novela negra se habla de una especie de nueva novela histórica, esto en conversaciones tanto de académicos como de escritores y críticos literarios, en lo referido a establecer disertaciones. Esto por la correspondencia que se da entre los hechos tomados, en muchos casos de la realidad y llevados al género negro. Quizás ese acercamiento, es fijado por explicitar una multiplicidad de situaciones críticas, convergentes en las realidades nacionales, y que se suelen extrapolar en otros contextos y lugares, pues no atañe a un solo país o territorio, esto le da una dimensión que es también universal. Tal vez, nos hallamos, ante universos no tan disímiles, el universo de lo latinoamericano, sigue siendo un terreno en el que exploran un gremio de autores, posibilitando esa especie de nueva novela histórica, aunque los planteamientos sobre los cuales, tal vez, aún no se ha profundizado. Son tendencias que se distancian de nuevos modos de concebir la literatura y las artes.

Sin embargo, las propuestas no se invalidan. Ya en siglos pasados y propiamente, de modo muy marcado en el siglo XIX, la novela asumía el modo de contarle a los pueblos sus historias llevadas al campo de lo literario, de lo ficcional, que no necesariamente fuese lo falso, sino, por el contrario, fuese un acercamiento a lo cotidiano del mundo y sus

circunstancias. De modo alguno, esto trae la necesidad de esgrimir algunas consideraciones en torno, además, a lo que se entiende por novela histórica, verdad, realidad y ficción, estos últimos cuatro aspectos se pueden leer y analizar en las aportaciones en el terreno de los estudios críticos de lo narrativo, en función del estudio de la literatura y su relación con las humanidades.

Al volver la mirada en torno al asunto de la relación entre “realidad y ficción” la realidad se toma, se reconstruyen los hechos, pero su validación se constata en el tratamiento dado por el autor. Entonces la verdad se asume como recurso narrativo, y allí se torna pertinente y fundante, que funciona, además, mediante la apropiación de elementos propios de la literatura. Otro asunto, radica en el reconocimiento que se le ha venido dando a la novela negra, como una nueva manera de escribir novela histórica, esto quizás aun, como mera especulación, pero no es algo que no se pueda concebir, al menos en un sentido como tal: los hechos tomados de la “realidad” (“realidad unívoca”) son llevados al terreno de lo literario y se entrecruzan las relaciones realidad-ficción. Esa última aseveración aporta otros sentidos subyacentes en la creación literaria.

Porque allí, viene otro punto específico, y es asociar realidad y ficción a novela histórica, pero algunos acercamientos que giran alrededor, nos ubican en la pregunta sobre cómo se concibe la novela histórica, tal vez, en estrecha relación en términos de objetividad en la narración histórica, que toma como pilares la verdad y sus implicaciones dadas. Entonces, esa respuesta, al lado de la pregunta sobre las implicaciones de la relación entre realidad y ficción nos lleva a las dilucidaciones que estableciera Noé Jitrik, en los párrafos dedicados al asunto de “Ficción y verdad” de la novela histórica: el saber y el relato, donde explica, partiendo de un interrogante:

Pero, ¿de qué verdad se trata para la novela histórica? Pues de la que la historia, como disciplina que tiende a reconstruir los hechos, ofrece para respaldar la novela. O sea que no es cualquier verdad, la científica, por ejemplo, sino una pertinente y fundante. Esto significa que se considera que la historia es una reunión orgánica del pasado y se le atribuye, en este marco, determinada racionalidad. O, dicho de modo más elemental, de aquello que ocurrió una parte es presentada de modo tal que se entiende o se debe entender por qué ocurrió. Y a

su vez, la racionalidad histórica va a entrar a la novela como su fundamento mismo, no sólo como su nutriente, su atmósfera o su campo de representación; en otras palabras, la verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar, sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia (Jitrik, 1995: 11).

Según lo comprendido de lo anterior, no se puede decir propiamente que las novelas policíacas, al menos las de Gonzalo España, se puedan ubicar plenamente como una especie de novela histórica. Tampoco, por lo menos no aún, dicha aseveración tiene un peso riguroso, dado que, aunque se ha instaurado esa comparación, todavía no se profundiza en tales cuestiones.

Pero esa aseveración: la novela negra es una especie de nueva novela histórica, tiene como punto clave, la relación en los usos de hechos relevantes acontecidos, así como el uso de la verdad en la construcción de relatos llevados al terreno de lo literario. Habría que revisar que lo relevante histórico y no hechos que parecen aislados, o no relucen, por tratarse de sucesos de barbarie, pero que se vuelven en elemento noticioso, luego olvidado. A veces, quizás, el tiempo es un determinante para volver esos hechos, inicialmente, en apariencia aislados, en hechos que enmarcan un panorama histórico. Un ejemplo podría ser el asunto que acuñó de modo eufemístico el término de “falsos positivos”, al comienzo, eran solo desapariciones de campesinos en territorios apartados de las urbes.

Generalmente, eran a la vez, campesinos muy jóvenes, disfrazados de guerrilleros, para reportarlos al Estado como dados de baja, pues el gobierno de aquel entonces, ascendía en los cargos militares a sus soldados, y les daban bonificaciones económicas considerables, esas cifras eran mostradas con orgullo en las listas enunciadas por el estado delante de un telepronter con un discurso recitado en el que se decía que se estaba combatiendo con todo el peso armamentista a esas guerrillas disidentes, se justificaba esa guerra en nombre de la paz. Algunos novelistas llevaron esas realidades, tan grotescas, tan cargadas de irrealidad, que al leerlas son tan inverosímiles por la crueldad, por la barbarie y por el engaño a todo un país. La realidad tiene su componente ficcional, ambos cruces son mediados por el

lenguaje, y en ese sentido, solo desde el lenguaje literario, en este caso, puede hacerse algún acercamiento.

Esto último, se asume en lo que Bajtín plantea como (...) el peregrinar de las intenciones semánticas y expresivas (...). De esta manera, tanto la lengua como el objeto son revelados por el novelista en su aspecto histórico, en su contradictorio desarrollo social. (...) Del mismo modo que la imagen poética parece nacida y crecida orgánicamente del propio lenguaje, así también las imágenes novelísticas parecen orgánicamente crecidas con su polifónico lenguaje (...). La “condicionalidad” del mundo y la “conversacionalidad” del lenguaje se enlazan en la novela en el hecho único del desarrollo contradictorio del mundo en la conciencia social y en la palabra (1986: 166).

Me interesa, por consiguiente, dejar expuesto ese punto, el referido a los usos de recursos como hechos “reales” y de “verdad”, ambos elementos confluyendo en el ámbito de la literatura. Pero, además, hacer hincapié en torno a que estos materiales funcionan como artificios narrativos y son puestos en el entramado del corpus de novelas policíacas de Gonzalo España, como también ocurre en las nuevas tendencias en el panorama más amplio de la escena literaria del policial.

Como ya lo expresaba, los hechos o mejor decir, las escenas narrativas de las que nos da cuenta un narrador, en muchos casos, un narrador omnisciente, en el caso puntual de España, les da un tratamiento sumamente elaborado acerca de la escritura y su relación con los localismos e incluso con lo “extraliterario” subyacente en su obra policíaca. Ya decía la manera en que esos hechos, una vez tomados de la realidad, se interconectan y dejan en el lector, la sensación de perplejidad, fugaz desazón y gozo, gracias a los tratamientos formales, de contenido primordialmente crítico y mordaz, ya que nos incursiona y nos adentra a la experiencia literaria desde el terreno humorístico.

Un humor, por demás, actuante como una especie de vínculo con el absurdo, con la angustia y de las transgresiones a los aparatos de poder, los entes de poder, de quienes,

como lectores, terminamos, en muchos casos, por comprender la crisis en su complejidad real, desde el gozo estético que da lo literario, pero también como entidades críticas, asociativas y valorativas halladas en la cosmovisión del autor. En esta ocasión, aun así, no se determinan como hechos propiamente históricos o al menos no en términos de lo que entendemos como hechos relevantes dentro del panorama nacional. Porque como hechos históricos, podría, por ejemplo, hablarse de diferentes períodos históricos en el país, como lo han sido: La violencia, la Guerra de los mil días, el Bogotazo, la toma del palacio de justicia, el robo efectuado por la guerrilla del M-19 de la espada de Bolívar, cuando a su vez se robaron las armas en el Cantón Norte, efectuado por la guerrilla del M-19 de la espada de Bolívar, el asesinato sistemático de los partidarios activos de la UP, primero a Pardo Leal y a Bernardo Jaramillo, al médico Atenquera y a Umaña, luego a todos, unos pocos terminaron en el exilio, el resto, la gran mayoría, fue exterminado en confabulaciones del estado. Entre otros acontecimientos que han marcado la historia de Colombia.

Esos sucesos se reconocen como históricos y son llevados a la literatura, desde un lenguaje literario, se parte del presupuesto de la verdad, pero también se ficcionaliza, porque todo lo que entra en el terreno de lo literario es ficción, a la vez, la realidad también se reviste de ficciones. Aspectos tenidos en cuenta en las nuevas tendencias del neopolicial hispanoamericano. Así, mientras en la novela de Evelio Rosero *La carroza de Bolívar* (2006), quien hace uso de hechos históricos, pero desvirtuando la verdad oficial que durante tanto tiempo se había gestado, por ejemplo, en torno a la figura de Bolívar, reconocido sólo como el gran héroe nacional, y justo, toma fragmentos completos del trabajo del historiador José Rafael Sañudo; también la escritora Cecilia Caicedo en su novela *Verdes sueños: Bolívar, el diciembre trágico de 1822* (2013), nos lleva a mirar un lado de la historia de Bolívar, el tiempo en el que habitó Pasto, todas las relaciones de poder, violencia, historia sumergida en un extraño silencio, quizás, más por desconocimiento que por deseo de enaltecer y ocultar las barbaries del Libertador.

A su vez, en obras más recientes, como en la novela de Juan Gabriel Vásquez *El ruido de las cosas al caer* (2011), se da un reflejo de la realidad de los años 90's con la aparición y

las tragedias vividas en Colombia a causa de la guerra en las ciudades entre los gobiernos de turno y el narcotráfico, allí nos muestra, en el entramado narrativo, el ruido que hace Escobar al hacer una avioneta en la que creía que viajaba César Gaviria, supuesto heredero de los ideales políticos de Lara Bonilla, o del juez que se opuso a Pablo Escobar y fue asesinado. También se halla la novela de Laura Restrepo *Leopardo al sol* (1993), considerada como una de las mejores novelas logradas sobre el tema del narcotráfico en Colombia. La escritora, al parecer tiene una gran influencia de la literatura de García Márquez.

3.2. El lenguaje y la discursividad de los personajes

Los personajes hacen uso de un lenguaje tamizado por regionalismos, es de tipo coloquial, de dialectos. El autor, recurre al uso y la adecuación, en muchos casos, para controvertir cierta normalidad y tedio, esto mediante la inclusión del humor. Justamente, lo local, se manifiesta a través de ciertas situaciones cargadas de un parroquianismo, sus personajes, se configuran como individuos cargados de una abulia extrema, ello se observa en las acciones simples que le dan un flujo versátil a las narraciones, cuando los personajes, al buscar disipar su extremo aburrimiento, recurren al chismorreó en los pasillos de un hospital, de una pensión, de una plaza, o de un restaurante, o inventan el delito, casi sin percatarlo o ayudan en su enmarañamiento, a veces sin tan solo advertirlo. Los personajes se muestran como seres agotados, sofocados por un calor infernal, por la desidia de los días y sus vidas en Alcandora.

Los personajes del entramado policial, se contentan con pequeñas fisuras por las que escapan momentáneamente de su cotidianidad. Algunos se quedan en el parque coqueteándole a una mujer voluptuosa. O el reconocido personaje vagabundo que dice lo que los otros quisieran decir y no se atreven, por ataduras convencionalistas, o solo por seguir las buenas maneras.

Los personajes, suelen mostrarse en apariencia, apacibles, pero en ellos subyacen crisis y aventuras que problematizan de múltiples maneras. Son hechos narrativos representados, además, en la ignorancia, la inoperancia y la burocracia de los funcionarios, en oficios y actividades disfuncionales, y sobre todo, en un tedio del que al parecer sus habitantes solo pueden salir un poco, cuando se enteran de los crímenes domésticos que ocurren en Alcandora. Sucesos que son abordados desde un trasfondo que contiene diferentes tipos de humor, tal vez, para apaciguar y distensionar lo solemne subyacente en el delito mismo.

Un lugar en donde reina un caos rutinario, y en el que se refleja la descomposición de ese pueblo llamado Alcandora, lugar que, busca configurarse como territorio urbano, pese a que resulta siendo una mala representación de ciudad. Por consiguiente, se constatan los modos en que lo local apunta en múltiples direcciones, digno de ser objeto de cuestionamiento y diálogo.

3.2.1. El cantante de ópera venido a menos en Alcandora

Este hombre vive una relación rutinaria en un lugar atrasado cultural y en todo sentido, como lo es Alcandora, así que un día cualquiera se consigue una amante que trabaja como prostituta en un burdel. Su esposa lo conoce demasiado, por esa razón, el día en que el cantante de ópera canta la Canción de la flor en la habitación, pues esa canción solamente la cantaba cuando tenía sexo con su esposa, y al hacerlo, ella se da cuenta de que lo ha hecho con otra mujer. A partir de esa situación, se gesta la trama de *Cinco disparos y una canción*:

(...) pero el hombre había sido un cantante de ópera venido a menos, en sus representaciones destacaban obras como “El barón de Scarpia” de la ópera Tosca (España, 2008: 18).

De no haber sabido que el ilustre difunto Carlos Randel Sotomonte se había quedado en el puerto por el amor de Marlena, Laurentino se hubiera preguntado lo mismo que el fiscal: ¿qué diablos hacía un tipo que cantaba ópera en un moridero como Alcandora? (España, 2008: 53-54).

Esto último, el que Alcandora sea un moridero, lo dicen todo el tiempo sus personajes, la describen como tal, lo local, trae consigo la manifestación de los lugares que construyen en el imaginario el escritor España. Anteriormente, decía que, en otros novelistas, las crisis nacionales son exploradas y expuestas desde el terreno de lo literario. Si bien es cierto que este modo de crítica se ubica en la crítica marxista, no se puede decir que, en la actualidad, tanto la literatura abogue por continuar con estas tendencias y por ende, la crítica deviene en el tratamiento de lo social, y de lo “extraliterario” explicado anteriormente desde algunas de las postulaciones de Bajtín.

3.2.2. El inspector Mondragón

La ineptitud e inoperancia del inspector Mondragón. Así como la presencia de policías corruptos, recordemos que, en la novela negra, justamente, hay una falta de credibilidad y más bien de desconfianza hacia los aparatos de control y vigilancia del estado, y en la propuesta novelística policial de España esto no es excluyente y por el contrario es promovido y no ha perdido en sí vigencia.

El mensajero había llegado con las copias del interrogatorio a que fueron sometidos los sospechosos de El Sheraton. El fiscal estaba casi seguro de que el inspector Mondragón no podía obtener resultado alguno en una inquisitoria civilizada, y el escueto informe se lo confirmó. No había nada inteligente allí, la transcripción estenográfica no contenía ninguna sutileza, no aportaba ningún elemento que permitiera amparar una presunción legal de homicidio y dictar un auto de detención. El policía, por ejemplo, había preguntado: “¿Por qué se arrepintieron después de colocarle una media?”. Salomón Ventura controló sus deseos de enrollar el informe y lanzarlo contra la pared al imaginar la manera como el inspector debía haber procedido (España, 2008: 33).

Hay varios cuentos de Bolaño, en el que se muestra claramente ese estado corrupto, y sobre todo, esa bronca y desconfianza en los policías, el cuento se titula “El policía de las ratas” que hace parte del libro *El gaucho insufrible*, el cuento está construido solo por los diálogos entre estos dos policías, y allí, se desvela su corrupción y costumbre de ser policías malos, en todo el sentido del término mismo. Esa forma de narrar por medio solo de diálogos, lo vemos también en el cuento “Los asesinos” de Hemingway. Esto corresponde con los

planteamientos temáticos sobre la crisis del sistema judicial, la sociedad mira a los policías con absoluto recelo y negativismo, también es una desconfianza generalizada en el sistema, y en los aparatos que lo vigilan; dado la imperante corrupción, impuesta por dirigentes de turno, y que, conllevan a la mayoría de las crisis sociales, sobre todo, en lo referido a estas latitudes, pero se expande a otros territorios, y allí, adquiere su carácter universal.

Más adelante se da una escena narrativa que se sitúa más puntualmente en mostrar esa crisis de la decadencia y corrupción de los policías y su ineptitud en sus operaciones logísticas, en lo concerniente al momento de acudir en algún caso en el que deban hacer presencia, con el fin de esclarecer un crimen, por eso todo se enmaraña:

—¿Qué buscan? —les gritó un viejo de aspecto rojizo, tan robusto y firme como un cedro centenario.

—Fiscalía delegada —anunció Salomón Ventura, exhibiendo un carnet—: buscamos a los deudos de los Arismendi.

—Yo soy el padre —dijo el viejo, acercándose.

El fiscal descendió y le expresó sus condolencias.

—Pensamos que ustedes podrían ayudarnos a localizar a los asesinos.

—La policía nunca ha servido para nada en estas cosas

—rechazó el viejo.

Sobre el camino rojizo, aquella pequeña multitud que ascendía, silenciosa y huraña, hacia el pequeño cementerio —vuelta de espaldas a los representantes de la ley—, significó para Salomón Ventura la impenetrabilidad de un cuerpo social desilusionado desde siempre con las cosas de la justicia (España, 2008: 92-93)

3.2.3. Los personajes de Alcandora

En las novelas policiales de G. España son reconocibles y delimitados los personajes que circundan en las narraciones. Bien sea por el estatus social al que pertenecen, por el lenguaje que usan, por sus costumbres, por sus oficios, por sus vicios, y en sí, por las problemáticas que viven, lo que propicia el dinamismo de las tramas, dotadas, casi en todo momento, de un acertado uso del humor. Parte de la descripción de personajes inmersos en la ciudad de Alcandora, se muestra mejor en el siguiente fragmento:

El estamento intelectual de la ciudad ostentaba diversas facetas: un grupo amplio de gente que presumía de culta era acérrima jugadora de cartas; un pequeño pero selecto cuerpo de caballeros era adicto piadoso de ciertos burdeles de categoría. La inmensa mayoría invertía el tiempo libre en prácticas esotéricas, sesiones de espiritismo, masonería, energía positiva, comunicación con otros mundos, etcétera. La ciudad contaba con tres o cuatro grandes gurús al respecto. Muy pocas personas oían buena música o leían buenos libros. El abogado Jiménez había presidido una paciente campaña por revivir en la ciudad una filarmónica muerta veinte años atrás (España, 2008:26).

Así vemos los modos en los que el escritor, no solo hace una estratificación del lenguaje de los habitantes de Alcandora, para dejarnos conocer sus oficios y profesiones, desde su modo de hablar, sino que, además, su intencionalidad va a la vez en dirección de la construcción de su estilo. Esto da como resultado el desvelar los momentos del lenguaje de las intenciones y los acentos ajenos, rebasando los límites de círculos sociales, configurados también, a partir de un lenguaje que da cuenta de modismos, de estructuras socio-ideológicas. De ahí que, claramente podemos conocer ese “micromundo” mediante las costumbres de sus gentes. En tal relación, Bajtín, nos lleva al cuestionamiento en el papel que ejercemos como lectores y críticos de una obra, para entrever cuestiones que rebasan el sentido único de lo formal, porque, además, los contenidos narrativos de cierta literatura, y su intención dialógica abren nuevas posibilidades a la interpretación, como bien lo aclara en el siguiente enunciado:

(...) El prosista-novelistas (y en general casi todo prosista) [aquí ubico a Gonzalo España como prosista]. Él toma la diversidad y pluralidad lingüística de la lengua literaria y extraliteraria en su obra sin debilitarla e incluso contribuyendo a su profundización (ya que él coadyuva a su autoconciencia, que se aísla). Sobre esta diferenciación del lenguaje, sobre su diversidad y hasta sobre su pluralidad lingüística él construye su estilo, conservando al mismo tiempo la unidad de su individualidad creadora y la unidad (verdad que de otra índole) de su estilo (Bajtín, 1986: 122).

En tal sentido, siguiendo ciertos planteamientos de Bajtín, el autor se instala en la diversidad y pluralidad del lenguaje, se sitúa desde su expresividad e intencionalidad de sentido. De algún modo, el autor, constituye una obra en la que se acentúan de modo especial y propio, deviniendo en un tratamiento literario que puede expresarse de forma humorística (como ocurre en las novelas policíacas de España), y cuyos usos pueden darse desde la ironía, la parodia, la sátira. El autor no se reconoce siempre con plenitud en

aquello que desea mostrar como ““autor de la palabra”, sino que las muestra, “como una peculiar cosa del discurso”, son totalmente objetales a él” (1986: 127).

3.2.4. El doctor ausente

Anteriormente, notábamos, a partir de un fragmento narrativo, la crisis en la salud, exagerada a partir de un personaje, el doctor Culer, quien contribuye a agudizar ese subdesarrollo. Pero ese principio de adaptabilidad y una especie de mimetización de los mercados de acuerdo a las condiciones de cierto lugar, con el fin de poder contribuir y ser un ente significativo para el consumo de los habitantes de determinada población. Así, en algún sentido, actúan bajo cierto principio de adaptabilidad algunos de los personajes que llegan a Alcandora. Como el doctor Culer de procedencia europea, o el cantante de ópera triunfante en Europa, pero luego, adaptado a la vida precaria y anodina, o el chef italiano, quien no solo se adapta él, sino que hace lo mismo su esposa y su restaurante italiano.

Lo mismo ocurre con otros personajes ya no extranjeros, sino venidos de las grandes ciudades del país, como es el caso del fiscal Salomón Ventura y su esposa psicóloga, quien detesta todo en ese puerto olvidado, en lo que ella concibe como un moridero. Aquí, el doctor Culer lo ilustra en la siguiente escena narrativa:

La negligencia del doctor Culer, una negligencia que se repite.

—¿Tampoco esta mañana nos acompaña el doctor Culer? ¿Su eminencia no abandona la mesa? ¿Son más importantes las flores y las escaleras, que la suerte de cualquier miserable?

El auxiliar del legista cometió el error de decir:

—Mi jefe no está obligado a estos pormenores.

Aquí estuvo a punto de estallar Troya. Por fortuna, el inspector Mondragón apareció en aquellos momentos sobre el andén y abrió la portezuela del auto, invitando al fiscal a subir. El categórico y moralista discurso, donde el acusador sublimaba la indolencia, la incuria, la desidia (...).

(...) Nadie podía negarle al fiscal Ventura su razón, un médico legista es pieza clave en la reseña forense desde el momento mismo en que se comete un asesinato. Pero la norma de acudir a los levantamientos no figuraba expresamente en los mandamientos del contrato del doctor Culer, ni hacía parte de la legislación criminal en aquel tiempo.

“En todo lugar civilizado se procede de esa manera”, alegaba el fiscal, pero el galeno había ignorado sus requisiciones olímpicamente. Antes que nada, él era un *gentleman*, un hombre de salón y de mundo, un enemigo acérrimo de esa falta de elegancia que constituye mostrarse en público en mangas de camisa. Para cadáveres tirados en calles y muladares estaba su ayudante, el flamante hombre de la morgue (España, 2008: 12-13).

El desdén del doctor Culer, un hombre que viene de Europa, propiamente de España, un hombre despreciativo de una ciudad como Alcandora, inmersa en un país tercermundista. El doctor Culer es un personaje que se mueve ágilmente siempre con su traje blanco e impecable al igual que sus blancos zapatos, se mueve en un puerto mediado entre el olvido y el abandono estatal. No es menos cierto que el fin único del doctor Culer es conquistar mujeres, pues él se siente un *gentleman*.

Pero hay una premisa desde la que se entiende lo local, es cuando muchas de las situaciones que parecen solo ocurrir en un lugar determinado o con características de subdesarrollo, ocurre también en lugares que ostentan el rótulo de desarrolladas. La negligencia de los funcionarios de la salud, por ejemplo, no se limita a estas latitudes y sus características. Aunque, lo que sí varía, notoriamente, es la precariedad de los recursos y la cantidad de personal especializado. Por ejemplo, según el anterior episodio narrativo, el doctor Culer es el único doctor de Alcandora, mientras que en un lugar considerado como desarrollado, el número de doctores es propicio en cantidad, lo mismo en recursos y en competitividad profesional, en nada resulta precario, y, además, están las herramientas para el trabajo de los doctores, auxiliares y demás. En esto último, en algunos apartes de la segunda novela de G. España, en *Cinco disparos y una canción* (2008), también hay episodios narrativos cuyo drama es exagerado a tal punto que suele convertirse en parodia, pero también en sátira a esa crisis en el sistema de salud. El lector, sin advertirlo, llega a valorar y a experimentar los momentos incómodos y críticos que propone la trama. Por ejemplo, se envían las pruebas para ser analizadas, usadas como elementos probatorios en determinado caso, pero tardan mucho tiempo en llegar. Esto porque, no se cuenta con los recursos necesarios, como en las pruebas de balística o en las dactilares, entre otras pruebas.

Por tanto, el artificio del autor es la exageración, devenida en parodia y en sátira en torno a esa crisis. El escritor, se vale de un personaje con una moral intachable, como lo es el fiscal Ventura, quien nos lleva a percatarnos de los desatinos del doctor Culer. Ventura nos deja ver las deficiencias concluyentes y extremas por las que atraviesa constantemente su ciudad Alcandora. En el entramado de las narraciones, sirviéndose de diversos personajes, situaciones y atmósferas. G. España, va reflejando la realidad de esos territorios olvidados por el estado, en los que todo está mal y nada funciona y nadie sirve para remediar nada: las calles de Alcandora son polvorientas, mal olientes.

Alcandora está descrita en el entramado narrativo con grandes deficiencias: El sistema de alcantarillado es precario. El sistema de acueductos es pésimo y también lo son las vías, los establecimientos comerciales, las escuelas, el centro de salud, los parques. Toda falla, también lo hacen todo mal los policías, a veces por ignorancia y siempre por negligencia, policías por demás, corruptos, lo mismo pasa con los jueces. En síntesis, es la inoperancia, la desidia y la corrupción del aparato estatal y sus representantes. Así que, al notar la ineficiencia del auxiliar, el hombre de la morgue, queda muy clara la disidencia, el desentendimiento e irresponsabilidad del doctor. Culer es un europeo a quien solo le importa vestir bien y oler bien, con el propósito de conquistar mujeres del puerto. Es por esa razón que busca descargar el peso de su oficio en un hombre desconocedor por completo de esa labor, ya que no es un médico, ni siquiera un enfermero, es solo el hombre que disecciona cadáveres, quien va actuando en todo momento con suma torpeza:

Para su desgracia, la idoneidad de este pobre auxiliar había quedado manifiesta en toda su dimensión apenas unos días antes. En tanto fenecía una trasnochada partida de póquer en la que el doctor Culer tenía apostados varios miles de pesos, el equipo judicial acudió al levantamiento del cadáver de un mendigo que había rodado por las escaleras de Sofía. Su cabeza yacía en un charco de sangre, el oficial de la morgue le tomó el pulso, le indagó el aliento con ayuda de un espejo, le midió la temperatura y lo declaró inapelable y definitivamente muerto. Aclaraba, una niebla rampante procedente del río les lamía las corvas a todos los presentes, el frío húmedo y pegajoso de la hora no era más que una versión anticipada del calor que se levantaría en poco tiempo. Gente que arrastraba carritos de madera, vendedores de pescado, obreros de la petrolera y repartidores de *La Diana de Alcandora* desfilaban por el lugar. Mientras se medía, se reseñaba y contaba, alcanzó a congregarse una pequeña multitud (España, 2008: 13-14).

No hay que olvidar cómo, aunque se trate de episodios narrativos, en los que suelen reflejarse de cierto modo, las crisis de un territorio olvidado, como decía, la crisis en la salud: un doctor ausente, quien delega en un hombre que disecciona cadáveres, sin conocimientos de ningún tipo, un hombre torpe y gris. Un hombre aguzado por la enfermedad de su madre, y su vida precaria, quien siempre se las está viendo con conseguir un dinero extra para comprarle medicinas a su madre y cómo él mismo subsistir. Mientras que el doctor Culer, es considerado una especie de funcionario invisible, carente de amor y preocupación por su profesión, carente de vocación, un hombre convencido de ser una especie de *gentleman*, un hombre con una mirada desdeñosa de las vidas y sus gentes, de un lugar olvidado como Alcandora. De modo tal, según Bajtín:

El prosista utiliza palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas, y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a un segundo dueño. Por esta razón las intenciones del prosista se *refractan*, y lo hacen bajo distintos ángulos, en dependencia de la ajenidad, la densidad y la objetividad socioideológicas de las refractantes lenguas del plurilingüismo (1986: 128).

Entonces, en referencia a *Cinco disparos y una canción*, el escritor, le da a las palabras sociales, no las de él, en cuanto a autor, sino de sentido, como recurso narrativo, nos lleva a escenas cuya direccionamiento crítico emerge en el reconocimiento de las vicisitudes de sus personajes, de sus deficiencias, de los lugares a los que asisten a presenciar desgracias, no solo de carácter instrumental sino procedimental, así, nos deja ver una ciudad, deficiente, en todo, también en lo referente al sistema de salud y sus colaboradores, torpes en los oficios, por eso enmarañan las investigaciones del fiscal Ventura y las pesquisas que trata de recoger Laurentino Cristófor, como bien aparece en la siguiente narración:

Estaban a punto de ceder el turno a los camilleros cuando tuvo lugar el desastre: el mendigo se removió en su lecho de niebla como una figura de arcilla que se agita en un molde de yeso, y tras abrir los ojos y sufrir unos segundos de vacilación, de duda y desorientación, se incorporó hasta sentarse, llevando adheridos a la mugrosa camisa jirones de pegajoso vapor. (...) Haber escapado al ridículo universal no consolaba al fiscal. Algo como brasa quemante le mortificaba y continuaba dictándole que el oscuro auxiliar era quien realizaba toda la labor en la morgue, mientras el cómodo y regalado forense se limitaba a firmar los informes. El asunto, a todas luces, anticipaba una colisión (España, 2008: 14-15).

3.2.5. El secretario ad-hoc con ensoñaciones de escritor

Esa forma de hablar y sobre todo de escribir del secretario ad-hoc trasluce un modo de vida particular, en la que este personaje no se siente a gusto con el tipo de vida que lleva. Una vida rutinaria, entregada a un oficio que no parece querer. Esa crisis del sujeto, como lo mencionaba anteriormente, se refleja en otros personajes literarios, en lo que existe una necesidad de existir desde la obra literaria y su constante creación. Hay una inadaptabilidad dada por el inconformismo frente a sus costumbres y oficios. Como bien se da en esta escena narrativa: “Una sola pasada el bastó para descubrir en las actas de levantamiento, que acababan de ser remitidas a su despacho, las bellezas literarias del secretario *ad hoc*” (España, 2008: 140).

En una primera parte del fragmento anterior, se muestra cómo, parte de esa precariedad circunda todas las esferas del aparato estatal, pues ahora, al traer el modo de actuar del secretario *ad-hoc* su labor, resulta enmarañada tanto por su pesadez como por una extrema y particular floritura literaria. Esa forma de escribir, nos recuerda un poco algún tipo de literatura latinoamericana de la que hablaba Borges, y que tanto trataría en su vida de escritor de evitar, por eso, privilegiaba la exactitud de la prosa inglesa, la prosa de Stevenson, o de la exactitud del pensamiento de Spinoza, entre otros. Para el fiscal, realmente no son las preocupaciones literarias, como sí las operativas en su cargo y función, las que lo preocupan. Aunque, es justo por esa razón, por la que suele molestarse con el secretario ad-hoc. Teniendo en cuenta la postura de molestia constante en el fiscal Ventura, pues tiene miedo de no resolver los casos que le ha encomendado la nación. Al fiscal le molesta, esa forma de escritura del secretario, una escritura inoportuna e innecesaria, plagada de un estilo rimbombante, un secretario torpe para la vida común, y a quien el fiscal Ventura, piensa que debiera ser un secretario fiel a los requerimientos legales, con el fin de agilizar el tratamiento y resolución de los casos. Aquí un fragmento reflejo de esta cuestión:

La máquina portátil del secretario *ad hoc* machucaba oficiosa el papel: “Hombre caucásico, de aproximadamente cincuenta años de edad, uno sesenta y dos de estatura, cetrino,

canoso...”. En determinado momento, sin que el escribiente lo pudiera evitar, los términos de su informe entraron en pugna con el escueto lenguaje judicial: “Este caso parece corresponder al último traspies de alguien que ha tropicado muchas veces en la escalera de la vida” (España, 2008: 12-13).

Volviendo a la necesidad de darle la cabida al concepto de la glocalización, es determinante, reformular primero que, el discurso de la globalización ha tendido a asumir que se trata de un proceso que ha superado el asunto de lo local. Haciendo una inclusión de lo local, a gran escala, como si lo local, debiera no solo adherirse sino identificarse con lo global. Pero pensarlo en esos términos, deja claro en primer lugar, el desconocimiento que las cosas adheridas a lo local se toman de lo que se haya fuera de su alcance, en términos de Luhan, sería lo translocal o lo que lo supera, lo superlocal. Dicho de otro modo, las verdades contemporáneas de lo cultural tienen lugar dentro de las concepciones identitarias de lo global.

Es decir, las cosas que se estiman como locales, en realidad, forman parte de los dictámenes de entes externos, de políticas externas, de poderes ejercidos desde el mundo de la globalización. Sin embargo, una vez este punto ha sido tratado anteriormente, es reiterativo decir que, la ejemplificación de Pöppel es pertinente cuando se requiere explicitar las influencias de esos “micromundos” y “macromundos” expresadas de un modo especial y único según las intencionalidades dialógicas propuestas por el autor o como lo denomina Bajtin el “prosista”.

Si miramos la crisis, para el caso, en la salud también podemos inferir que, obedece a políticas externas que van escalando hasta los altos mandos: Alcandora y su alcandía, luego un gobernador, luego un alcalde, luego un presidente, y, por último, un presidente, elegido por entes externos, entes de la política mundial. De algún modo, lo tratante aquí, también advierte la presencia de individuos con algún tipo de poder, y cómo esa condición, en muchos casos, les lleva a abusar del mismo, un comportamiento burocrático y elitista. Esto último, volviendo al personaje, el doctor Culer, es notorio que es justo su mal desempeño como doctor lo que nos deja entrever una crisis constante en la salud, allí en Alcandora.

Una vez más, el lector asiste a la propuesta desde el humor como vehículo de crítica social, pues aquí, G. España, lo lleva a la exageración total, y ello conduce a hacerlo no solo más evidente, sino también, termina por resultar sumamente paródico, asistimos a un tratamiento de comicidad sobre lo que es un sistema de salud y del comportamiento de los entes que lo constituyen. Un lugar como Alcandora, dominado por algunos, es a la vez, un lugar que puede ser como un Comala. Un lugar polvoriento, un lugar de muertos, un lugar dominado por la tiranía de Pedro Páramo, en Alcandora no están muertos en el mismo sentido, pero están muertos en vida, tal vez, son personajes que, como única manera de vivir es desde la representación, el ser otro u otros, les permite vivir.

De conformidad con la anterior idea ocurre que, al tratarse de representación, necesariamente debemos hablar de la relación subyacente entre ficción y realidad. En cuanto a ficción, el autor escribe novelas policíacas, allí recae el tratamiento ficcional que implica la obra literaria, pero en tanto realidad, el autor, habla de tomar las historias que le contaba un cercano suyo, quien trabajaba en un cargo público y quien conocía de primera mano diversos casos de crímenes domésticos acontecidos en una ciudad que luego en el terreno de la ficción se denomina Alcandora, y que es descrita de la siguiente forma en *Cinco disparos y una canción*, para referirse al atraso de la ciudad como lo es también su sistema judicial, dotado solo de corrupción, no de virtudes, como se manifiesta: “El aparato judicial parece incapaz de dirimir los conflictos de la sociedad”, decía el ministro. (España, 2008: 68) y más adelante:

—La siguiente causa es producto de la costumbre. Aquí los pleitos se le despachaban al rey de España, las carabelas tardaban tres años en ir y volver, sin contar la demora en las cortes. Cuando volvían las sentencias, las causas de los pleitos ya habían terminado, como ocurre en la actualidad. Pero si quedaba algo pendiente, y la sentencia resultaba desfavorable, los encomenderos se llevaban las cédulas reales a la cabeza, las tocaban con la frente, las escupían y decían: “se obedece, pero no se cumple”. Ahora decimos: “hecha la ley hecha la trampa” (España, 2008: 127).

En lo aquí referido en *Cinco disparos y una canción*, hallamos la presencia de lo local, desde el tratamiento narrativo situado por el autor o “prosista” confluyentes desde las discusiones y el diálogo dado con los problemas literarios y estéticos planteados por Bajtín,

en lo referido al papel del escritor de novelas, en el caso de España, se da en dos sentidos, por un lado el tratamiento que le da a su creación novelística, cuyas tendencias, parecen adecuarse a las tendencias de finales del XIX y comienzos del XX, a la vez que una proximidad con otras producciones literarias, como de la corriente del “boom” latinoamericano, cuyo máximo exponente en Colombia, se da con García Márquez, sobre todo, en la creación de un “micromundo”, en Márquez es Macondo, en España es Alcandora, y, en ambos, solo por citar la cercanía, y el conocimiento de las crisis gestadas en el país, dando cabida a extrapolar sus visiones de mundo y las implicaciones reflejadas en sus obras.

En una segunda consideración, en el caso puntual de España, hay un tratamiento narrativo que está influido por el género negro, y sus antecesores, por eso hay una presencia de personajes con algunos rasgos significativos al género, los más preponderantes: el investigador y su compañero con quien busca resolver un crimen. Esta influencia es más propiamente cercana a la novela negra, que da cuenta y es reflejo de lo sórdido que ocurre en los bajos fondos de la sociedad, luego la figura del investigador, luego el crimen, luego la búsqueda de pistas, basándose en su intelecto y deducciones, es ya propio del policial clásico, de tipo deductivo.

Hay otro elemento, no menos relevante, este también es un rasgo propio del género, y es el elemento humorístico, insertado por España, con el cual logra difuminar la tensión producida por los crímenes que se suceden en el entramado de sus novelas policíacas, en las que como bien lo dice Bajtín el “prosista-novelistas” no elimina las intenciones ajenas del discordante lenguaje de sus obras, no destruye esos horizontes socio ideológicos (mundos y mundillos) [yo diría para no alejarnos de la terminología que planteo “lo local y sus implicaciones”] sino que los inserta asertivamente en su obra, poblándola de multiplicidad de sentidos, la obra como “ser vivo”, como obra abierta.

Capítulo 4

4. UN CRIMEN AL DENTE (2001) Y EL CASO MONDIÚ (2011)

Alcandora: El territorio olvidado y los crímenes domésticos

“Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido –ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se cuenta por millones- engendrado por Edgar Allan Poe. Vamos a suponer que no existe ese lector, o supongamos algo quizá más interesante; que se trata de una persona muy lejana de nosotros. Puede ser un persa, un malayo, un rústico, un niño, una persona a quien le dicen que el Quijote es una novela policial; vamos a suponer que ese hipotético personaje haya leído novelas policiales y empiece a leer el Quijote. Entonces, ¿qué lee?

“En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo...” y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.”

Jorge Luis Borges

4.1. Un crimen al dente (2001)

En *Un crimen al dente* (2001) el fiscal Salomón Ventura y su ayudante, el abogado Cristófor, quien hace las veces de detective y es quien resuelve los casos, tratarán de resolver el crimen de un chef de la ciudad de Alcandora, en los hechos está implicado un vagabundo, sin embargo, la historia toma un giro inesperado.

4.1.2. Alcandora: la ciudad como territorio olvidado

Inicialmente, es clara la necesidad por comprender mejor cómo se concibe la ciudad en términos generales, para luego dar cabida al modo en que la imagina, describe y en sí, la constituye Gonzalo España en su entramado narrativo policial.

En torno al tema de la ciudad una de las metáforas radica en compararla con el cuerpo humano. Es decir, la ciudad vista como organismo viviente. Esta relación se remonta al

siglo I a.C. cuando el arquitecto romano Marco Vitruvio estructuraba la construcción de la ciudad según las proporciones del cuerpo humano. Fue el Renacimiento uno de los momentos predominantes para esa concepción. Así, vemos, mediante el uso del lenguaje, la concepción de ciudad como organismo vivo. Por ejemplo, cuando se dice “el corazón de la ciudad”, “el pulmón de la ciudad”, “las arterias de la ciudad” y así sucesivamente. Además, la ciudad como organismo sufre constantemente diversos cambios en lo político, lo económico, lo cultural, lo espacial, entre otras transformaciones. Esa concepción de ciudad como organismo vivo la expondría Calvino en su artículo “Los dioses de la ciudad” así:

(...) la comparación de la ciudad con el organismo viviente en la evolución de la especie (...) puede decirnos algo importante sobre la ciudad: cómo pasando de una era a otra las especies vivientes o adaptan sus órganos a nuevas funciones o desaparecen. Lo mismo pasa con la ciudad. Y no hay que olvidar que en la historia de la evolución cada especie se lleva consigo caracteres que parecen restos de otras, puesto que no se corresponden ya con necesidades vitales (...). Así, la fuerza de la continuidad de una ciudad puede consistir en caracteres y elementos que no parecen hoy imprescindibles porque están olvidados o contraindicados para su funcionamiento actual (Calvino, 1995:310-311).

Y luego, tendríamos que notar también el sentido de ciudad como ciudad utópica que va más allá de su existencia física. Es una ciudad imaginada desde el espacio literario, es una ciudad construida por artistas, poetas y escritores. Esa misma ilación del sentido literario desde la que se concibe la ciudad como figura predominante para el arte y la literatura, sobre todo desde el inicio de la Modernidad. Esto ya lo expresaría Walter Benjamin en su libro *Ensayos escogidos* (2010) cuyo primer ensayo titulado “Sobre algunos temas en Baudelaire” quien explica en torno a la visión poética de Baudelaire del París del siglo XIX. Resaltaría la figura del paseante (*flâneur*) ocioso que callejea por la ciudad, el poeta que recorre los lugares y observa sus vitrinas, sus construcciones, sus plazas, sus cafés, sus gentes y demás para asirla en su creación literaria. En *Las flores del mal* en el “Spleen de Paris” se halla la visión del poeta de la ciudad como pieza fundamental para su creación. Sobre la poesía baudeleriana cuyo centro sería la ciudad de París, Benjamin diría lo siguiente “(...) es la multitud espiritual de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de versos con los cuales el poeta libra en las calles abandonadas su lucha por la presa poética” (Benjamin, 2010: 20). En sus predecesores seguiría, como marca del modernismo,

esa tendencia por imaginar y recrear las ciudades, como en el relato “El hombre de la multitud” de Edgar Allan Poe, es cierto que lo que sigue fuese una magnífica y creciente lista de autores en cuya escritura se plasma la ciudad ficcionalizada, transformándose siempre en múltiples sentidos.

En sí, podría reiterarse que, la ciudad se concibe desde el terreno de lo imaginativo, de lo ficcional, y por supuesto, de lo literario. La ciudad es vista como elemento relevante y como escenario fundamental en la creación artística, y por ende, como figura emblemática de la experiencia de lo urbano y lo moderno. En lo que atañe a lo literario, son los escritores quienes recrean, remodelan o inventan, simultáneamente, el espíritu de las ciudades y sus gentes.

Basándose sobre el sentido de la ciudad imaginada, es pertinente traer en mención al escritor Italo Calvino en su memorable novela *Las ciudades invisibles* cuya nota preliminar daría paso a la idea que tiene el escritor por aprehender la ciudad más allá de los límites convencionales: “En *Las ciudades invisibles* no se encuentran ciudades reconocibles. Son todas inventadas; he dado a cada una un nombre de mujer; el libro consta de capítulos breves, cada uno de los cuales debería servir de punto de partida de una reflexión válida para cualquier ciudad o para la ciudad en general”. Allí Calvino, más adelante aclara que, estas ciudades invisibles se dan como una serie de relatos de viaje que Marco Polo hace a Kublai Kan, emperador de los tártaros (siglo XIII). Sin embargo, él mismo afirma que no buscaba seguir los itinerarios de este mercader veneciano, mostrándonos en cambio su adherencia a la fascinación por fragmentos de la escenografía fantástica presentes en *El Millón*, que serviría como fuente de creación a otros autores, de los que destacaría a Coleridge, Kafka, Buzzati. Luego mencionaría de gozar de una suerte parecida, en cuanto a la creación de lugares fantásticos al libro *Las mil y una noches* sobre el cual diría: “libros que se convierten en continentes imaginarios en los que encontrarán su espacio otras obras literarias; continentes del “allende”, hoy cuando podría decirse que el “allende” ya no existe y que todo el mundo tiende a uniformarse” (Calvino, 1972: 4). En los últimos párrafos, el escritor explica las intenciones de su Marco Polo como personaje, intenciones que

consistirían en conocer las razones misteriosas que han llevado a los hombres a vivir en las ciudades, sobre esto último diría:

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos truques no lo son sólo de mercancías, sino también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos. Mi libro se abre y cierra con las imágenes de ciudades felices que cobran forma y se desvanecen continuamente, escondidas en las ciudades infelices (Calvino, 1972: 6).

Si las ciudades para Calvino son el conjunto de esas muchas cosas: “memorias, deseos, signos de un lenguaje (...) a su vez son “lugares de trueque” de mercancías pero también “trueque de palabras, de deseos, de recuerdos” y el decir que sean además ciudades felices, creo que se refiere desde lo utópico, sus ciudades idealizadas, que luego, según él mismo, subyacen en “las ciudades infelices” son estas últimas las que se repliegan en la creación literaria, en su mayor extensión, llegando por su puesto, la presencia de “las ciudades infelices” también, y de modo muy latente, en la novela negra.

Tanto en el relato deductivo clásico como en el relato negro se ha dado como una constante la presencia de la ciudad. Sin embargo, en relación a la novela negra, que surge en los años 20 en los Estados Unidos y que surge de la tradición en procura por contar lo que pasa en las sociedades. Es una literatura moderna como lo aclarase Giardinelli cuando dice que:

La novela negra tiene, hay que recordarlo, menos de un siglo de existencia, y entiendo por “moderna” la que surge a partir de Cosecha roja (1929), novela fundacional de Dashiell Hammett (1894-1961). La anticipan, sí, varios siglos de acumulación cultural. Esta literatura se originó en años de corrupción y libertinaje, Ley Seca, mafias, guerras entre bandas de criminales y también años de desempleo y una profunda crisis económica a la que se le recuerda con el nombre de “La Gran Depresión” (2013: 18).

Esos antecedentes, dan cuenta de la ubicación de la novela negra en las ciudades. La imagen de la ciudad en constante crisis. Uno de los temas centrales es la violencia que recorre las calles. También en este tipo de literatura se describe la experiencia de los ciudadanos con sus vicisitudes, propias a las problemáticas del sujeto contemporáneo.

Con relación a la novela negra en Colombia, su único escenario no tendría que ser siempre la ciudad, de hecho no siempre lo es. Es de suponer que ello se deba a que la violencia, la menos, en nuestro país, se ha mantenido tanto en ambientes rurales como urbanos. Sin embargo, la mayoría de autores se han mantenido fieles a la estética de la novela negra norteamericana, que se desarrolla en las urbes. En este sentido, la violencia en las calles es permanente y se origina por diversas problemáticas de tipo sociopolítico. Como el desplazamiento forzado del campo a las ciudades, o las desmovilizaciones de grupos al margen de la ley, entre otros factores, y, en sí la delincuencia común, cuyos orígenes son justamente el deterioro del sistema de valores y creencias en las maquinarias de poder, al no ser garantes de los derechos civiles de sus ciudadanos, crisis que se extiende en toda Latinoamérica.

En la novela *Un crimen al dente* (2001) de G. España, el narrador nombra a Alcandora como una ciudad, pero cuando nos la describe, él y otros personajes, no la reconocemos como tal. Eso nos lleva a preguntarnos: ¿qué entendemos por ciudad? Para luego, advertir el uso de la ciudad como espacio, ambiente y atmósfera propicio en la novela negra moderna. Y esta aclaración, propicia reconocer que en la estética narrativa de de Gonzalo España este elemento se particulariza, es decir, la ciudad llamada Alcandora, no parece, en lo absoluto, una ciudad.

En la creación literaria de G. España, también la ciudad aparece, aunque con todo su color local. Alcandora está constituida como una ciudad, pese a que es una ciudad atrasada. En Alcandora no se habla propiamente de edificios, de un alumbrado sofisticado y eficiente, de un sistema de acueducto óptimo, de unas calles con avenidas y puentes, no hay una oposición entre lo urbano y lo rural, porque realmente, lo rural es lo que se impone. En las descripciones es notoria lo imperante de lo mustio de la ciudad:

El hospital de Barrancabermeja, una vieja construcción de estilo francés de comienzos de siglo, estaba situado en un extremo de la ciudad, entre dos cementerios. Uno de estos mausoleos correspondía a los suicidas, a los extranjeros practicantes de religiones distintas a la católica y a los miembros de la logia masónica. El otro era el cementerio católico.

Dividiendo estas dos parcialidades postreras se levantaban la capilla, el hospital y un antiguo convento de monjas hospitalarias (2001: 87).

Alcandora es ese “micromundo”, espacio que se descubre desde lo local, con un modo de hablar de sus habitantes, compuesto por un marcado color local, una atmósfera sombría y rutinaria, unos personajes humorísticos, y, algunos crímenes domésticos, de los que desviamos la mirada, para centrarla en las problemáticas de fondo que ocurren ese lugar, un territorio cuyas descripciones se acercan a lo que entendemos desde la configuración de lo latinoamericano. De la presencia del humor, a veces, es una cierta ignorancia, porque, aunque en el pueblo prima lo local, y sería de suponerse, por ende, que sus habitantes conozcan las cosas propias del trabajo en el campo y con sus animales, no ocurre así, lo notorio es un desconocimiento de las cosas más sencillas:

—A propósito —cortó en cierto momento— ¿Saben ustedes a los cuantos meses se **destetan** los gansos? A mi mujer le regalaron unos y no sabe qué hacer con ellos, y ya no somos capaces de resistir el escándalo. Un día de estos los pasa al papayo y comemos pavo toda la semana (2001: 82).

O la torpeza del médico que atiende un parto:

Blanca López, la enfermera, se reiteró en lo afirmado desde un principio: había dejado el niño en la sala de neonatos, después de bañarlo y envolverlo de manera adecuada, como se hacía siempre siguiendo el procedimiento. El doctor Fidelio Delascar agregó que se trataba de un bebé saludable. “Saludable y primogénito, parecía un ángel”. Todas las demás sospechas, indicios o posibilidades se fueron agotando poco a poco, como el entusiasmo y la alarma misma de la noticia (2001: 88).

En lo concerniente a la configuración del territorio, dentro de lo que se reconoce como lo latinoamericano, en Alcandora hay algunas marcas que lo podrían constatar: sus absurdos desbarajustes, sus atrasos culturales y solvencias insuficientes para remediarlo, la impericia de sus personajes en los distintos oficios y profesiones. En su mayoría, personajes confundidos ante la desidia. Luego está aquella minoría, que ostentan una sofisticación extranjera, de la cual, no solo se sienten orgullosos y altivos, sino que, algún modo esa supuesta sofisticación les aleja del resto, los lleva a mirar con desdén a los otros, ese engreimiento les produce una desquerencia hacia lo local.

Lo local atraviesa el entramado narrativo policial, ello se puede evidenciar a partir de las acciones de los personajes, desde los usos del lenguaje, en el que predomina lo coloquial, como también, una cultura tropical que les lleva a permanecer en unos estados de aletargamiento, que sirve para traslucir la propia desazón que les produce vivir en un lugar sumido en el atraso. Esto último, conlleva a que nada en Alcandora marche bien, pues la población manifiesta su descontexto y les lleva a la quietud y la incompetencia. Pero pese al descontento, estos personajes aceptan su destino, se resignan, y parece que solo les quedara el presenciar lo caótico, lo rutinario. Ese descontento lo ilustra el siguiente fragmento:

La mujer tenía la espalda recostada en unos enormes cojines, y era casi tan ancha, tan cuadrada y tan voluminosa como el lecho majestuoso que la albergaba. El cuarto olía a sahumeros picantes y a cera quemada, en un altarcito lleno de santos de escayola y flores artificiales ardía una gruesa veladora. Después de decir lo que dijo, Salomón Ventura calculó que, si sus amenazas incluían una eventual detención, necesitaría el concurso de una grúa para remover a la fulana, que no pareció escuchar sus palabras, sino que tiró de la manga del inspector Mondragón, para obligarlo a que se acercara y le cuchicheara al oído la identidad del extraño visitante.

—El doctor Salomón Ventura, madrina, fiscal de la República —le sopló el policía.

—¡El fiscal de la República! ¡Ah, ¡Virgen Santa, y yo en esta facha! ¡Lucila! ¡Lucila! Traiga una silla decente al doctor, y una tacita de chocolate con las mejores golosinas.

Salomón Ventura intentó negarse, pero la mujer continuó hablando.

—Siquiera ha venido usted, amable señor, no sabe la falta que nos hace su presencia, ya no se puede vivir en esta ciudad; mire usted no más todo lo que ha ocurrido aquí, en este que siempre fue un lugar respetable. (2001: 125).

Alcandora, según lo refiere el narrador, una ciudad con precariedades de toda índole. Es de algún modo, justamente esa deficiencia en todos los ámbitos y resquicios, lo que, de algún modo, logra fijar en la memoria del lector un mejor acercamiento descriptivo de la vida de sus habitantes y sus penurias, pasiones y desatinos. Es una ciudad que, resulta ser un lugar sumamente atrasado, carente de encanto hasta para sus pobladores.

Es una ciudad, de cuyas carencias no se hacen nunca cargo sus gobernantes ni sus funcionarios. Por eso, todo conflicto se agudiza, y, las deficiencias, los malos hábitos de los

políticos, los empresarios, los policías, y, en general su población, la hunde aún más. Problemáticas propias de cualquier país latinoamericano.

“Esta penuria física sólo puede dar cabida al delito”, pensaba, y decía una y otra vez que Alcandora, antes que nada, lo que necesitaba era un buen concepto de urbanismo (15).
(...) Alcandora conservaba intacta su moral de antiguo campamento petrolero perdido en la selva, de barriada prostibularia. (32).

En relación al uso del lenguaje, puede notarse una incursión notable de color local. Mediante el uso de expresiones y palabras coloquiales. Incluso, en las primeras novelas, España nombra a la ciudad como Barrancabermeja, ya después, el espacio coincide en sus descripciones, pero ya adquiere, hasta la última novela, el nombre de Alcandora. En lo tratante al uso del lenguaje, es notorio el mismo dialecto, y es desde ese reconocimiento del lenguaje empleado por los personajes, el que haya en sí una delimitación social. Esto, en primer lugar, porque podemos conocer los oficios y profesiones de sus habitantes, aunque lo usen mal, torpemente: sabemos cuándo está hablando el médico, el inspector, el fiscal, el abogado, la ama de casa, etc. En segundo lugar, se puede establecer y describir las condiciones en que viven sus habitantes, las costumbres y las crisis de los moradores de esa región.

Son en sí, puntos de vista específicos acerca de ese “micromundo”, que pese a ser definido por el escritor, posee a su vez sentidos de mundo, por la complejidad misma de las condiciones sociales y humanas, por las relaciones culturales, ideológicas, políticas, de época, etc., que a la vez genera una relación dialógica con otras disquisiciones discursivas, con otras obras, con otros lenguajes, incluso el origen mismo de las raíces del idioma, tienen como base la cosmovisión del autor y la intrínseca relación con su obra, concebida abierta, necesariamente, a las variaciones interpretativas del lector.

En la novela policíaca de España, *Un crimen al dente*, notamos la presencia de lugares descritos como subdesarrollados, por los que se mueven los personajes que hacen parte de la trama central: el vagabundo Antonio, el chef Pietro Vallcumbrosa, su esposa Maritza, el fiscal Salomón Ventura y el abogado Laurentino Cristófor. Hallamos los modos en los que

el escritor, no solo hace una estratificación del lenguaje de los habitantes de Alcandora, para dejarnos conocer sus oficios y profesiones, desde su modo de hablar, sino que, además, su intencionalidad va a la vez en dirección de la construcción de su estilo. Esto da como resultado el desvelar los momentos del lenguaje de las intenciones y los acentos ajenos, rebasando los límites de círculos sociales, configurados también, a partir de un lenguaje que da cuenta de modismos, de estructuras socio-ideológicas.

De ahí que, claramente podemos conocer el comportamiento de ese “micromundo” llamado Alcandora, mediante las revelaciones que nos va dando el narrador, acerca de las costumbres de sus gentes, de su cultura, de sus pasiones y, sobre todo, de una molestia y un aburrimiento por vivir en un lugar como aquel. En tal relación, Bajtín, nos lleva al cuestionamiento en el papel que ejercemos como lectores y críticos de una obra, para entrever cuestiones que rebasan el sentido único de lo formal, porque, además, los contenidos narrativos de cierta literatura, y su intención dialógica abren nuevas posibilidades a la interpretación, como bien lo aclara en el siguiente enunciado:

Así actúa el poeta. El prosista-novelistas (y en general casi todo prosista) [aquí ubico a Gonzalo España]. Él toma la diversidad y pluralidad lingüística de la lengua literaria y extraliteraria en su obra sin debilitarla e incluso contribuyendo a su profundización (ya que él coadyuva a su autoconciencia, que se aísla). Sobre esta diferenciación del lenguaje, sobre su diversidad y hasta sobre su pluralidad lingüística él construye su estilo, conservando al mismo tiempo la unidad de su individualidad creadora y la unidad (verdad que de otra índole) de su estilo (Bajtín, 1986: 126).

Siguiendo ciertos planteamientos de Bajtín, quien nos plantea que, el autor se instala en la diversidad y pluralidad del lenguaje, se sitúa desde su expresividad e intencionalidad de sentido. De algún modo, el autor, constituye una obra en la que se acentúan de modo especial y propio, deviniendo en un tratamiento literario que puede expresarse de forma humorística (como ocurre en las novelas policíacas de España), y cuyos usos pueden darse desde la ironía, la parodia, la sátira. El autor no se reconoce siempre con plenitud en aquello que desea mostrar como ““autor de la palabra”, sino que las muestra, “como una peculiar cosa del discurso”, son totalmente objetales a él” (127). Quizás, la sátira, vuelve a

aparecer con especial fijeza, cuando el fiscal Ventura, se entera de los expedientes cuyos casos nunca se llegaron a resolver, como bien se muestra a continuación:

Julio César Mancipe, un morocho de treinta y seis años natural de Quibdó, se dedica a un oficio único en el país y tal vez en el mundo: vigilar y mimar “el monumento a la impunidad”.

En las oficinas del segundo piso del que fuera uno de los grandes bancos de la capital, hoy adscritas al ministerio de Justicia, se hallan almacenados 360 mil expedientes judiciales. El número no es exacto porque nadie los ha contado, pero es cifra aproximada que dan quienes, como Mancipe, llevan más de tres años bregado con ellos.

Son 360 mil delitos que se cometieron entre 1965 y 1982 en el país, delitos convertidos en su momento por las víctimas en denuncias penales que siguen vigentes, pero a las que hasta junio de 1982 ningún juez de antes o fiscal de ahora les ha metido la mano, porque no están asignados a nadie.

Entre ellos, según cálculos, están prácticamente sepultadas las denuncias de más de 15 mil homicidios. También hay un promedio manifiesto de hurtos. No faltan los secuestros de finales de los 70, ni las torturas del paso de los 60 a los 70. Y así, 155 clases de infracciones al Código Penal.

Los expedientes fueron a parar a lo que antes era la cocina y caja fuerte del banco luego de trasegar por diversas oficinas. Antes de ser investigaciones enviaban al Cuerpo Técnico de la Policía Judicial los expedientes para que se hicieran algunas diligencias y se practicaran pruebas. Si no encontraban nada nuevo mandaban el expediente al “archivo”, que era como se le denominaba a esta oficina, donde debían esperar los casos hasta cuando apareciera algún indicio. Con el paso del tiempo se convirtieron en una especie de papa caliente, sin tutor alguno que correspondiera por ellos, pues ni los juzgados ni la Fiscalía reclamaron su paternidad. Al punto que estos 360 mil expedientes no están considerados en el millón de investigaciones penales que hoy adelanta la fiscalía.

Julio César Mancipe se siente impotente. Consecuencias de su trabajo por tratar de organizar en algo el arrume de fardos y papeles son una gripa constante y un hongo que a veces le aparece en la piel... (2001: 17-18).

4.1.3. El acoso estatal al vagabundo

En la novela policíaca de Gonzalo España *Un crimen al dente* (2001), que hace parte de su saga narrativa, en relación al capítulo La filosofía del vagabundo que engorda. Alcandora pierde su mejor chef, existen dos aspectos que atraviesan el relato: uno, se da como sátira al sistema judicial, el otro, es el elemento intertextual (Poe y Kafka), así como una marcada muestra de humor paródico; aunque el orden varía en el discurrir de las narraciones. Tales elementos se insertan en la narrativa de Gonzalo España, conformando el diálogo continuo en el acopio diversificado del género, a la vez que su estética se incluye

dialógicamente en correspondencia a las actuales tendencias de la literatura policial en Latinoamérica.

Sin embargo, hay un epígrafe del cual se vale Todorov en *Tipología de la novela policial* citando a: (Boileau-Narcejac) *La novela policial*, París, Payot, (1964: 185), el cual propone: “El género policial no se subdivide en especies. Presenta sólo formas históricamente diferentes”. Tales particularidades, no se sustraen en la narrativa policiaca de Gonzalo España. Por un lado, aparecen elementos comunes: el crimen, la investigación, quién asume el papel de investigador (Laurentino Cristófor), la resolución del caso, un compañero (Salomón Ventura).

De otro lado, un marcado estilo en el que el crimen refleja la descomposición social o cómo lo diría Gonzalo España, citando a Piglia: “el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que también encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es un espejo de la sociedad, la sociedad es vista desde el crimen” (1992: 56). Y en este punto, el autor hace hincapié, pues mediante el tratamiento del crimen nos refleja una sociedad, la del puerto de Alcandora, y desde allí constata aquello que está mal, y que él nos quiere mostrar.

Siguiendo esta idea, Gonzalo España logra recrear en su novela *Un crimen al dente* (2012), en el capítulo La filosofía del vagabundo que engorda. Alcandora pierde su mejor chef un escenario de un todo corrupto y por ende inoperante. Hay una acción interpretativa en el discurso que lo evidencia. Basta observar la dinámica del tratamiento del caso que se relaciona con los diálogos que se suceden entre sus personajes. Aunque hay un aspecto que se distingue: “El atractivo no radica tanto en el descubrimiento de un enigma, “aspecto que se divorcia del policiaco clásico” (España, Gonzalo, 2012: 95), sino en el proceso que se distiende entre el caso a investigar: un crimen, los personajes implicados en los hechos: el presunto criminal, los testigos directos, los testigos indirectos, el lugar en donde se dieron los hechos, los indicios, el lenguaje de los personajes, y por ende, de sus cosmovisiones

entretejadas en las narraciones, lográndose la atmósfera sugerida del género negro, pese a advertirse transformaciones.

La voz narradora que atraviesa el relato es en tercera persona, la focalización inicial se sitúa en Antonio el vagabundo, este personaje irrumpe en la aparente calma de Alcandora, logra ganar la atención de los transeúntes en la cafetería del Palacio de Justicia mediante sus imprecaciones a los funcionarios gubernamentales, alterando la completa normalidad del recinto.

El vagabundo llegó y se instaló por derecho propio en una de las mesas, pidió un café que le fue servido (...) abrió una polémica acre y provocante contra los hombres de las leyes.

-Los abogados son peores que las prostitutas- dijo en voz alta y carrasposa, en tono muy socarrón, como hablando con todos a la vez:- Ellas no venden un miembro tan digno.

Era una ofensa penetrante y explícita, parecía un personaje digno de temer (...)

-Las prostitutas nunca harían eso –repitió, viendo que la gente se desatendía.

- ¿No harían qué? –Preguntó al fin el abogado Carranza, que tenía fama de bravo.

-Vender la lengua –dijo el vago, que seguía batiendo el café.

Hubo un aplauso desde todas las mesas. (España, 2001: 11).

Antonio, evidentemente es una especie de bufón, despreocupadamente dice las cosas que ve y que sabe que no están bien. Se burla de las inoperancias de la justicia porque sabe que todo se cubre con el manto de la impunidad, de la manipulación burocrática. Su condición de vagabundo, y, por ende, de aquel que se halla fuera del sistema, sin tener nada que perder, le faculta para hablar desparpajadamente y transgredir el orden establecido.

El acto absurdo reflejado en lo narrado, se sucede una mañana en que Antonio el vagabundo aparece con un periódico amarillento y se lo enseña al *fiscal Salomón Ventura* imprecándole en quejas sobre un caso correspondiente a un *viejo pleito suyo contra el Estado* (2002: 15), iracundo porque su asunto ya no se le podría resolver, el titular del periódico: “El Monumento a la impunidad” (16). Así, la justicia está puesta totalmente en duda, hay una burla irónica, como única respuesta frente al desconcierto y la molestia ante la inoperancia estatal.

Esto hace que la focalización narrativa se constata paródica: por el descreimiento del *fiscal Ventura*, el desparpajo de *Antonio el vagabundo* y lo absurdo en la constatación de la veracidad de los reclamos del vagabundo en relación a la existencia de “El Monumento a la impunidad”. Cabe destacar, un elemento de intertextualidad, cuando se refieren al *El Monumento a la Impunidad*, pues se asevera cómo al *fiscal Ventura* le parecía un horror tipo kafkiano. (19) Esto último, es para comparar las fallas del aparato estatal con *El Proceso* de Kafka en donde el sistema judicial es tan desconocido como las mismas razones por las cuales el Señor K es acusado.

En los pasajes siguientes de la narración se muestra lo patético estatal, en donde se hace explícita la decadencia de la Fiscalía Tercera Delegada a cargo del fiscal Salomón Ventura. Por eso el descontento y su malquerencia con el vagabundo se justifican en su notoria frustración:

La Fiscalía Tercera Delegada, a cargo del acucioso e insobornable fiscal, no representaba un buen balance después de más de año y medio de desgastadora y enervante labor. Los altos índices de impunidad continuaban indemnes en el puerto, los crímenes no tenían dueño, la gente ofendida no colaboraba. El acusador había intentado consolarse pensando que por cualquier otro camino la justicia acabaría triunfando, que en otros lugares el parte de batalla era positivo, pero a nivel nacional el cuadro resultaba igualmente patético. El lento engranaje de la justicia no sólo no se movía, sino que la prensa de la capital hablaba de inusitados litigios en las altas cortes. El Consejo Superior de la Judicatura, la Sala Administrativa de la Justicia, la Corte Suprema, el Consejo de Estado, la Comisión de Asuntos Judiciales del Senado y otros importantes organismos nacionales se hallaban trenzados en un bochornoso debate acerca del manejo de... ¡¡¡los parqueaderos de los magistrados!!! (2001: 15).

Estas particularidades aparecen en las narraciones para acercarse a una especie de denuncia social, evidenciada en los modos explícitos de una realidad, que es parodiada por un agente disociador enmarcado en Antonio el vagabundo. Este precedente insertado en la narración, abre el diálogo, propicia el punto de vista crítico: el tema de la justicia supeditada a un sistema corrupto. Pese a que su presencia se da como elemento ficcional inmerso en el relato. Aquí se pone sobre la superficie el juego paródico.

En los acontecimientos ulteriores del relato, Antonio el vagabundo termina implicado en un crimen. En estos apartes de la historia se da un caso de intertextualidad como

homenaje a *Los crímenes de la calle Morgue* de Edgar Allan Poe, considerado como el relato que inaugura el género negro. En ambas historias están presentes unos monos, en el primer caso, los monos se han escapado de un zoológico, en *Un crimen al dente*, primer capítulo, en el primer caso a investigar: *La filosofía del vagabundo que engorda. Alcandora pierde su mejor chef*. Los monos viven sobre los árboles del parque y allí en el parque es donde también vive Antonio el vagabundo, un mono ha cometido el sangriento crimen, pero se ha implicado significativamente en el asesinato a Antonio el vagabundo.

En la estructura de este primer relato encontramos una especie de fragmentación que se divide en dos historias: en la primera, entra en escena Antonio el vagabundo, quien critica constantemente el sistema judicial y tiene un primer contacto con el *fiscal Ventura*. Y ambos parecen caracterizar dos perspectivas: la primera, la de *Antonio el vagabundo*, es el sujeto que transgrede el orden establecido, pues su condición misma lo faculta. El segundo, el fiscal Ventura encarna una ética acérrima, pero en el transcurso de su oficio experimenta la frustración ante las vicisitudes de cada caso, por el tratamiento precario que puede darles.

La segunda historia, cuenta la relación que se entabla entre Antonio el vagabundo con el chef Pietro Vallcumbrosa con quien tiene cierta afinidad por tratar cuestiones políticas, aunque sus ideologías son opuestas. Este último aspecto, determina una relación conflictiva entre ambos personajes pues en lo corrido de los días discuten de modo vehemente y hasta violento.

Aquí se vuelve sobre el desenlace de la segunda historia. De este modo, el nudo de la historia se da cuando se narra aquella noche en donde encuentran asesinado al chef Pietro Vallcumbrosa, quien estaba con Antonio el vagabundo. Su mujer, Maritza, estuvo en el lugar de los hechos, cuando un disparo en el pecho terminó con la vida de su marido, el chef. Una vez, ella reabre el restaurante, Salomón Ventura acude para indagarla y tomar su testimonio sobre lo que ocurrido aquella noche. Ella le cuenta que había disparado al aire el arma de su marido, con la intención de separarlo de Antonio, pues como venía ocurriendo

tantas noches atrás, se estaban peleando. “Le era difícil explicar lo que pasó, disparó y algo le calló sobre la espalda, lo único que recuerda es que la acuchillaban, [y] perdió el sentido de inmediato (España, Gonzalo, 2001: 105). Posteriormente, Antonio es apresado, al ser el único sospechoso del asesinato.

La estructura narrativa parece fragmentarse, pues en el *capítulo dos* hay otra historia, y ya al final, el caso sobre el crimen del chef Pietro Vallcumbrosa se resuelve gracias al abogado *Cristófor*.

Esa tarde, al volver a la oficina, definitivamente no pudo concentrarse en nada. Por primera vez desde su arribo a Alcandora parecía que un caso se había resuelto de manera satisfactoria, con la pequeña salvedad de que aquello no era un verdadero caso judicial. Existía un muerto sí, pero su defunción no podía considerarse un crimen sino un accidente; existía un culpable, pero se trataba de un irracional. (2001: 217).

En el último capítulo se resuelve todo. Es de aclarar que, el abogado *Cristófor*, es uno de los personajes claves dentro de las historias, pues es quien hace pesquisas, habla con los implicados: Antonio el vagabundo, el mesero del chef *Manfredo Montúa* y su mujer Maritza Vallcumbrosa. Es él quien al final resuelve los casos y se lo informa al *fiscal Ventura*: “Le ruego se sirva acudir a la plazoleta de la Duma mañana a las 10:00 am en dicho lugar y hora resolveré a usted ese misterio” (2001: 215). Por último, Gonzalo España es fiel al relato original de Poe, pues el caso del crimen del chef se resuelve cuando se enteran que quien disparó el arma fue una mona que habitaba con los otros monos en el parque. Antonio el vagabundo no comentó nada y dejó que le apresaran porque tenía un afecto por los monos con quienes desarrolló una relación de afecto, pues compartían el parque de la Duma como lugar para vivir.

En esta última parte de la historia, el *fiscal Ventura* reconoce aquello que desde el comienzo le oía decir a Antonio el vagabundo:

(...) la lentitud de la justicia, (...) no es coja, sino cuadripléjica. -Nuestra justicia es ciega, sorda e inválida, pero sobre todo inválida. (2002: 20). Así el fiscal Ventura termina diciendo: Acabó por aceptar que la justicia tenía que convertirse algún día en parodia, porque no otra cosa era lo que sus ojos habían visto aquella mañana (2001: 217).

En este primer acercamiento interpretativo a la narrativa de Gonzalo España desde *Un crimen al dente*, en el primer caso, notamos que los elementos en mención dialogan tanto con lo clásico del género policial, como con las nuevas tendencias que giran alrededor del género. Por lo demás, será necesario continuar en el estudio en torno al *tratamiento del crimen*, mediante la profundización en las lecturas y las respectivas interpretaciones que de allí se originen.

Finalmente, en torno a la interpretación del capítulo *La filosofía del vagabundo que engorda. Alcandora pierde su mejor chef*, de la novela policíaca *Un crimen al Dente*, consideramos que la focalización argumental se puede enfatizar hasta el momento en tres aspectos: *la sátira al sistema judicial*, el elemento *intertextual*, así como una marcada muestra de *humor paródico*.

La historia enmarca básicamente dos perspectivas: en el *fiscal Salomón Ventura* como personaje apegado a sus convicciones de justicia, pero desencantado finalmente de ella. En *Antonio el vagabundo*, personaje que transgrede el orden establecido y que, de algún modo, termina implicado en un crimen, caso en el cual es inocente, y como hecho que corrobora la inoperancia judicial. Y por último la *intertextualidad*, mencionada al inicio: Kafka con *El proceso*, Poe con *Los crímenes de la calle Morgue*, el personaje del *chef asesinado* que podría hacer alusión a la tradición francesa del género negro, y Poe a la norteamericana.

Esta y las demás novelas tienen una notoria marca de la tradición del género policiaco. Por demás, son visibles los antecedentes europeos y norteamericanos. Es significativo, comprender, cómo, pese al uso y la inmersión de elementos del género negro, el ubicar las historias en un espacio determinado llamado Alcandora, con un sentido de lo local, por así decirlo, esa característica, quizás, es la que más destaca de su producción policíaca frente a la de otros escritores de esta misma corriente. Acerca de lo anterior, Trelles lo explicaría en un sentido más general:

La novela policial alternativa latinoamericana [hispanoamericana] es un modelo en formación dentro de la rama de la literatura detectivesca que nace de la necesidad de conciliar la incompatibilidad manifiesta entre la ideología, el imaginario y los mecanismos narrativos presentes en la novela policiaca, primordialmente anglosajona, y la compleja realidad de los países latinoamericanos (Trelles, 2008: 324).

Valga reconocer la presencia de otros elementos intertextuales no abordados, como, por ejemplo, el antecedente histórico del chef en relación a su filiación como soldado en la Italia de la II Guerra Mundial, pues gran parte de las transformaciones en la literatura, y en el caso puntual, en el género negro, están íntimamente relacionadas con las transformaciones de una sociedad. Sobre esto último, se tratará de profundizar en posteriores reflexiones a partir de los estudios literarios en torno a la representación del crimen como vehículo de crítica social.

En la novela es notoria la influencia de la novela negra estadounidense, pero se advierte cómo a la vez el género negro propone cambios es paradigmas, el policial colombiano, heredero de las fórmulas del relato de enigma, ya establece en las novelas de España, una ruptura con la tradición literaria. Si bien sucede que la novela negra refuerza e intensifica estas transformaciones, influencia un giro de este tipo de literatura orientada a temáticas de tipo social y político; aquí no podría hablarse, por demás, de *hard-boiled*, puesto que, los componentes sociales, aunque latentes, no presentan una exacerbada descripción de la violencia empleada en la ejecución de los crímenes.

En cuanto al tratamiento en la ejecución de los crímenes, tal vez sea donde más se evidencie la representación, desde lo cómico, paradójico, al grado tal que no nos procura angustia, horror o temor, pese a que, se da de modo inherente en el entramado y es el eje en la estructura de los relatos. Sin embargo, no nos centramos en pensar en ellos, al menos, no los concebimos como en la realidad podría concebirse, el tratamiento para llevarnos a la risa, es tal, que no podemos hacer más que reírnos. Hay una desviación o una desfocalización del crimen, centrada más bien, en los pormenores, en los arquetipos contruidos por el escritor España, en las que logra hacernos reír, y eso se vuelve inevitable.

En las narraciones, aparecen constantemente, personajes caricaturizados: un desmembrador de cadáveres, lleva a cabo los oficios, dejados a la deriva por el médico forense, y más allá de eso, el ayudante de la morgue, llega al extremo de comercializar con la grasa de los muertos. Allí hay una exageración, o un modo de parodiar el oficio de los médicos, al tiempo que es una sátira al paupérrimo sistema de salud. El ayudante forense, es un personaje siniestro, siempre huele mal, como a muerto, se ve mal, parece un cadáver más, una especie de Frankenstein que solo nos puede inspirar risa o repulsión, porque ni lástima nos da. Es un personaje grotesco.

El ayudante de la morgue, cuida de su madre, se cruza la ciudad de Alcandora para llevarle sus medicinas, porque él vive en la morgue. Su trabajo es efectuado con una torpeza extrema. Podría pensarse que sufre, pero allí es donde radica la pericia del escritor, pues nada de eso aflora en el lector, solo la risa, una risa incontenible a cada cosa que le pasa a este pobre personaje. Él mismo, parece hecho de los retazos de los muertos que desarma para comercializarlos. Aun así, nos provoca risa. Pero ¿qué nos puede llevar a reírnos de este ser? Su torpeza para tratar a los cadáveres, porque siempre suele equivocarse en sus dictámenes, es como un carnicero, porque no sabe nada sobre medicina, no conoce ni de los simples procedimientos quirúrgicos, por ejemplo, al momento de diseccionar un cadáver. Sus dictámenes son erróneos, como cuando dictamina que un hombre está muerto, pero no lo está, solo se halla inconsciente.

4.2. El caso Mondíu (2011)

En *El caso Mondíu* (2011) toma fuerza el tratamiento humorístico en donde el fiscal Salomón Ventura, con ayuda de las pesquisas del abogado Cristófor, buscan el esclarecimiento del crimen de un hombre, a quien después de muerto le cercenan el pene. En el misterio alrededor de este hecho parecen estar involucradas las más adineradas, pero aburridas, mujeres de Alcandora, así como sus respectivos maridos.

4.2.1. Los crímenes domésticos

España toma algunos hechos reales, sobre crímenes domésticos, y los lleva al terreno narrativo policial; aunque no son hechos relevantes en el acontecer nacional, sí, son hechos que fundamentan un punto clave de nuestra historia. Dado que, la violencia, aquella violencia de las calles, de los bajos fondos de las ciudades, conforma en sí, una realidad que se compone de verdad y se ubica también en el terreno de lo histórico. Estos acontecimientos, en sí mismos, no alcanzan las dimensiones de visibilidad y recordación en la memoria colectiva de un país. Incluso, una vez han ocurrido, y pese a que, en el panorama nacional pasen desapercibidos o no asumidos con tanta trascendencia, sí se toma como una tabla de medición de la violencia, y más allá, como una manera de mirarnos.

Como decía, no es fortuito que los mismos autores, críticos y académicos empiecen a ubicar a la novela negra como una especie de nueva novela histórica. Aunque, aquí no sea ese el tema de fondo, sino que solo se expone para establecer algunas relaciones, aunque tal vez, sus vinculaciones, sean de mayor complejidad y requieren por tanto un riguroso estudio, pese a que ello no atañe en este trabajo académico.

Es atinado, por lo menos, acercarse primero a la cuestión acerca de cómo se ha percibido y abordado la cuestión acerca de qué se concibe como novela²². Luego, dialogar en torno a la relación que podría tener lo histórico en lo novelesco policiaco, la similitud, podría partir de reconocer que en ambos casos: la novela histórica, toma hechos “reales” y la novela negra

²² En Inglaterra, a fines del siglo XVI y principios del XVII, la palabra "novela" se empleaba tanto para denotar sucesos reales como ficticios; más aún, a duras penas podría aplicarse entonces a las noticias el calificativo de reales u objetivas. Novelas e informes noticiosos no eran ni netamente reales u objetivos ni netamente novelísticos. Simple y sencillamente no se aplicaban los marcados distinguos que nosotros establecemos entre dichas categorías. (...) Sin duda Gibbon pensó que estaba consignando verdades históricas, y quizá pensaron lo mismo los autores del Génesis. Ahora algunos leen esos escritos como si se tratase de hechos, pero otros los consideran “ficción”. Newman, ciertamente, consideró verdaderas sus meditaciones teológicas, pero hoy en día muchos lectores las toman como "literatura". Añádase que si bien la literatura incluye muchos escritos objetivos excluye muchos que tienen carácter novelístico. Las tiras cómicas de Superman y las novelas de Mills y Boon refieren temas inventados, pero por lo general no se consideran como obras literarias y ciertamente, quedan excluidos de la literatura. Si se considera que los escritos “creadores” o “de imaginación” son literatura, ¿quiere esto decir que la historia, la filosofía y las ciencias naturales carecen de carácter creador y de imaginación? (Eagleton, 1998: 5)

refleja la realidad, también suele tomar hechos reales. Lo que sucede, es que, de la primera, es decir, la novela histórica, toma hechos contundentes y decisivos en el destino de un país. Mientras que, los hechos que no son históricos, pero con alto contenido de violencia social terminan desvelados y exhibidos en los periódicos, en los noticieros, más no, parecen constituir piezas claves en la escritura de una novela histórica, en cambio sí, de una novela negra, en tanto haya violencia, aparezca el crimen, ya estas condiciones, pueden devenir en acerca la novela al género negro.

Luego, para entender en alguna medida, por demás no exhaustiva, respecto de algunas consideraciones en torno a la novela histórica, como su relación con la realidad, la verdad y la ficción. Debemos pues, entablar una postura dialógica, respecto de algunas consideraciones en este sentido, acerca de algunas aclaraciones pertinentes de Jitrik, en torno a la novela histórica, para luego, discernir acerca de qué tanto se acerca o se distancia la novela negra de ser o no un nuevo tipo de novela negra histórica. Me adelanto y reitero que, pueden ser los hechos “reales” llevados al terreno literario, pero, mientras los de la novela histórica, son hechos “reales” importantes dada su absoluta trascendencia en el destino de una nación, por ejemplo, si asesinan a una persona del corriente, es decir, que no es una figura pública, esto puede pasar inadvertido, pero si asesinan a un candidato a la presidencia, o asesinan en un golpe de estado a un presidente, este hecho, es histórico, y quedará en los anales de la historia de un país, será recordado por la posteridad, será incluso llevado a la literatura, y si lo que predomina es el tratamiento de esos hechos (históricos), tendrá, muy probablemente el reconocimiento en el género de novela histórica como tal. También el ruido que hacen ciertos hechos, daría para convertirse en hecho histórico. Por ejemplo, si no es una sola persona, sino muchas, a esto se le llamarían una masacre, y quizás, sería entonces convertido en hecho dramático que pasará a la historia. Incluso, si además esa masa anónima defiende algo de carácter social o político, tendrá más probabilidades de circunscribirse y llegar a ser considerado, tal vez, un hecho histórico.

Dado que, es importante las aclaraciones, Jitrik, cuando nos esclarece que, en la novela histórica el material que la constituye es tomado de la realidad, que es entendida como

verdad y que justamente a la novela histórica se le diferencia de cualquier otra novela porque puede “legítimamente extraer su material de la historia” (Jitrik, 1995: 12).

Esa distinción es necesaria para entender, primero, el papel de la novela histórica, y luego, establecer, aunque someramente, su relación con la novela negra, en tanto que, ambas, están hechas de la misma sustancia, que es la verdad, que es la “realidad”, y que, ese material, en cuanto a la novela histórica, los hechos son sumamente, como ya lo decía, relevantes y, por ende, se fijan en la memoria de un país, mientras que, los hechos de la novela negra, generalmente, tienen, primero, hechos no tan recordables, puesto que constituyen hechos simples, como lo son los crímenes domésticos, dados además de modo aislado, allí, como lo decía, los personajes no tienen relevancia en el acontecer histórico de país, en tanto sus acciones no tienen implicaciones directas y coyunturales para el destino de una nación.

Pero, en ambos casos, al estar hechos con material tomado de la “realidad”, de tener un alto contenido de verdad, más allá, de los tratamientos y recursos literarios que de ellos hace el escritor, también ambas literaturas dan cuenta de la realidad latente y de ficciones adyacentes.

No es tanto que un acto criminal se tome como simple, en el sentido de que cualquier vida humana es protegida por las leyes de un país, pero al decir simples, el término es solo para delimitar el grado de importancia que ese crimen cobra para un colectivo de nación. Lo que sí ocurre, en ambos hechos es en que, puntualmente, estos elementos actuantes, fluctúan mediados por el crimen y sus representaciones, y es justo esa violencia la que irrumpe y resignifica constantemente en el estado de cosas y sus estructuras, dándose como espejo en el que nos miramos y podemos decir de qué vamos como sociedad, pues la literatura es un espacio indeterminado y abierto a la interpretación, incluso, cobra un mayor sentido, en términos del tratamiento que se le da a la verdad. Es bien sabido que, la literatura da cuenta de los hechos que ocurren en la “realidad” y al ser históricos, por su carácter de verosimilitud, pero, sobre todo, de evitar hacer textos panfletarios que atenten contra la

calidad misma de la obra, sino que, desde lo literario, se busca dejar ocultas ciertas verdades, que el lector, de acuerdo a sus competencias podrá hallar, resignificar y poblar de múltiples sentidos lo que esté leyendo. Pero incluso así, suele darse una confusión en sus distinciones de género. En ese orden de ideas, Varela, aclara estas cuestiones de la siguiente manera:

Es interesante observar que la novela negra no solo haya tendido a confundirse con el thriller o novela de acción, por su tratamiento del argumento criminal, sino incluso a fagocitarlo. Y que, además, sus registros hayan sido utilizados por muchos novelistas alejados del género como Dos Passos, Caldwell, Wolfe, Steinbeck... Para acabar de liar las cosas, la vieja novela detectivesca de la edad de oro y la novela de acción, más o menos negra, han contaminado a otros géneros literarios mucho más de lo que pudiéramos imaginar. Pensemos solo en el potente *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, o en los innúmeros detectives romanos y medievales que aparecen cada año. Panorama que ha hecho a más de uno hablar de *novela negra histórica* para referirse a tales entretenimientos literarios. Cuestión sobre la cual solo me atrevo a recordar las reflexiones de Umberto Eco acerca del uso legítimo que puede hacer la literatura contemporánea de ciertos patrones narrativos creados dentro del género policial, y propios de la racionalidad moderna: “En el fondo la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policiaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica²³... Y ello pese a que la literatura supuestamente sería se empeñó en tratarla de subgénero durante tal vez demasiado tiempo.

No se puede dejar de reconocer y señalar a modo de ejemplificación en lo referido a las novelas que insertan y construyen con hechos históricos obras construidas con esmero y respeto, esto lo irradian de principio a fin, solo por nombrar algunas que enmarcan con precisión literaria, la realidad latinoamericana, como en *La novela de Perón* (1985) y *Santa Evita* (1995), en su haber, tal vez, las más sobresalientes, de Tomás Eloy Martínez, Vargas Llosa con *La fiesta del Chivo* (2000) (subgénero: novela del dictador), *2666* (2004) de Bolaño, de Rosero destacan *Los ejércitos* (2006) y *La Carroza de Bolívar* (2012), *Tríptico de la infamia* (2007) de Montoya, *Verdes sueños* (2011) de Caicedo, entre muchas otras. V Al menos, en este tipo de literatura, y en sí, en las novelas policíacas de España se posibilita y se sugiere la indagación de la experiencia humana en diversos sentidos.

²³ Umberto Eco, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*, Barcelona, 1985.

En cuanto a aceptar que exista un tipo de nueva novela negra histórica, tengo mis dudas al respecto, por eso no me atrevería a asumir como cierta tal aseveración. Por ende, no podría nombrarla bajo el rótulo de novela negra histórico. Lo que sí considero es que poseen elementos tomados de la realidad que, a su manera, también dan cuenta del comportamiento de un país, y allí, se encuentra en ese propósito con el género negro, en tanto sirva de reflejo de la sociedad y sus crisis. En sí, no sólo le atañe a la novela negra, el cuestionarse la “realidad” en términos de validez, de verdad o mentira, o en términos de ficción de la realidad o de la realidad de la ficción, no es único de este género. Ni tampoco sobre la pertinencia de ampliar las múltiples posibilidades de mirar el mundo. Podría decirse que la literatura viabiliza entender cuestiones del ser y su prevalencia en la necesidad de narrar las historias que involucran su experiencia de habitar el mundo y los modos posibles de entenderlo y conquistarlo.

4.2.2. El monumental pene en el museo

Cuando muere José Bonifacio, lo primero que pierde es su enorme pene. Misteriosamente es robado de la morgue. Al parecer, el ayudante de la morgue es cómplice. Pues el ayudante, busca la forma de aumentar sus ingresos. Otra vez, por sus penurias económicas, para la manutención de él y de su madre, deja que cercenen el pene del muerto y cobra por esto. El pene de Bonifacio, desaparece, pero no es robado, sino que este hombre lo ha vendido. El ayudante del doctor Culer, que disecciona cadáveres en la morgue, es un hombre simple, feo, pobre, mal oliente, pero representa, falsamente, al médico forense, al serlo, no adquiere respetabilidad, pero ante la precariedad del sistema de salud, se le permite que se desempeñe como tal, lo mismo por la irresponsabilidad del doctor Culer, quien nunca va a cumplir con sus obligaciones de médico, sino que las delega en este ayudante de la morgue. El robo del pene de José Bonifacio, lo ilustra el siguiente episodio narrativo:

Haya surgido o no la idea de allí, lo cierto fue que dos días después ocurrió el sacrilegio: el cuerpo de José Bonifacio, que aún permanecía en la morgue preservado en baños de formol,

fue despojado en forma drástica, violenta e inclemente de sus genitales. En su lugar quedó un hueco grande y oscuro, como el orificio de una bala de cañón, con seguridad practicado por alguien que sabía usar muy bien el escalpelo, o el cuchillo de destazar: un carnicero, o un hábil cirujano (España, 2011: 60).

Anteriormente, era notorio el inferir que los personajes de Alcandora llegan a sembrar el caos en la Alcandora. Esto porque el aburrimiento, el sopor y el desaliento de sus habitantes es de un extremo tal, que los lleva a perderse:

Cuando se lleve a cabo una estadística global, cuando alguien se interese por este tipo de curiosidades, llegará a descubrirse que la verdadera cuna del dios Príapo fue esta calurosa y desordenada ciudad, y no las escalinatas de los templos helénicos. Como Grecia, nuestra ciudad podría vivir del turismo (España, 2011: 53).

Necesariamente, es el crimen que implica la agresión al cuerpo. Un modo de interpretar lo que pasa con el cadáver de Bonifacio, cuando termina un extraño grupo por robarse el pene. Esa agresión hacia José Bonifacio, humilde jardinero de Alcandora. Está relacionada con el hecho que, las señoras, esposas de los jefes empresarios de la refinería, ante tal calor, aburrimiento y descontento por la poca o nula satisfacción sexual que logran tener con sus maridos. Con el tiempo, pese a la despreocupación de estos señores, por parte de sus esposas terminarán por entregar que todas han tenido relaciones sexuales con José Bonifacio, dado que la infelicidad de estos hombres con sus mujeres, les lleva, sin embargo, a hacer las cosas más disparatadas.

Un crimen misterioso le queda por desvelar a Cristófor, quien, valiéndose de la recolección atenta de pistas, como de las indagatorias extra oficiales que les practica a los personajes sospechosos del crimen. Quien, además, de algún modo, al ser él quien resuelve los casos y no la policía, como debiera ser y porque a ellos les han encomendado tal labor. Cristófor se burla de los policías, porque al final, siempre es él quien resuelve los casos, para luego llevarlos a donde el fiscal Salomón Ventura. El ser Cristófor quien los resuelve los crímenes que ocurren en Alcandora y no la policía es una manera de burlarse de ellos. Luego el final deviene en descubrimiento de quién ha matado a José Bonifacio, amante de las señoras esposas de los jefes empresarios de la refinería multinacional.

5. CONCLUSIONES

Enfocarme en la realización de este análisis literario en torno a las cuatro novelas policíacas de Gonzalo España: *Mustios pelos de muerto* (1998), *Cinco disparos y una canción* (2008), *Un crimen al dente* (2001) y *El caso Mondú* (2011), ha resultado, según lo estimo, realmente, muy útil como aporte, primero a los estudios sobre novela policíaca en el país, para dialogar acerca del panorama del género a nivel nacional y sus perspectivas, no solo en Colombia, sino en Latinoamérica, Hispanoamérica y resto del mundo. En este caso, he tratado de enfocarme en la comprensión de las formas de representación del crimen en la narrativa policíaca de España, estableciendo un diálogo continuo con la tradición y la crítica literaria, cuyas disertaciones llevan a comprender la representación del crimen a partir de las implicaciones de lo local, de los usos del humor, de la discursividad de los personajes, las atmósferas, los espacios, el tiempo de la narración y la configuración de Alcandora en términos de ciudad y sus implicaciones críticas.

5.1. Aproximaciones a la novela policíaca colombiana contemporánea

Las aproximaciones en torno a la novela policíaca colombiana contemporánea, dejan claro por lo menos dos cuestiones: La primera, radica en que hay un auge significativo en cuanto a la producción de novelas policíacas en el país. La segunda, tiene que ver con las tendencias estéticas alrededor de la creación de novela policíacas. Dado que, actualmente abundan obras que nada tienen que ver con el género, pero que, de alguna manera, en muchos casos, dicen pertenecer o son reconocidas por otros como tal, dentro de este tipo de literatura. Diría que, los narradores actuales del género, tratan de reflejar en su obra sus visiones de mundo, su acercamiento y vivencias en otros países, y todo esto, se ve reflejado en una narrativa cosmopolita. Ese no es el caso de Gonzalo España. Podría realizar una breve distinción en relación a si las tendencias se inclinan más en continuar con el género policiaco de método deductivo, en donde no importa tanto el cómo, sino el por qué, condición que viene desde los tiempos de Chandler y Hammett. En ambos casos, creo que

prevalece el realizar una mixtura entre ambas tendencias. Alguien investiga, en el caso de España, quien lo hace es Cristófor, acompañado de cierto modo particular, por el fiscal Salomón Ventura. En cada novela, ocurre un crimen a investigar. No hay fe en las instituciones estatales ni mucho menos en sus funcionarios. Pero tampoco, hay fe en el futuro de la ciudad. La única manera de no sucumbir en ese “micromundo” mediado por las implicaciones de lo local, es la resistencia desde el humor. Hay una fisura en la realidad que les ha sido asignada, por eso se da, no solo en los dos personajes centrales, sino en todos los demás personajes, una especie de representación, son otros, por aburrimiento, por salir momentáneamente, de la trampa de vivir en un territorio marginado.

5.2. Fluctuaciones del género policial en la narrativa de Gonzalo España

En las novelas policíacas de G. España, no podría decirse que, estas son próximas a las fórmulas de la literatura policial estadounidense de los años treinta y cuarenta. En la que convergía el arquetipo del detective clásico, en una trama cuyas acciones se tornasen excesivamente violentas, en una atmósfera cargada de conflictos extremos, de temáticas cuyo centro fuesen acciones impulsadas por ambiciones descontroladas de dinero o poder, y demás artificios propiamente referentes al *hard-boiled*.

Hay investigación, pero en este caso, el personaje no cumple a cabalidad con el arquetipo del personaje detective, como, por ejemplo, un personaje como el detective Philip Marlowe de Raymond Chandler. Porque Cristófor, es propiamente un abogado, que ejerce su oficio como tal, y la otra faceta suya, allí busca representar, es decir, hacer las veces de investigador. Sin embargo, no tiene la fuerza, o la apariencia de un tipo duro, como sí ocurre en el tipo de literatura policial estadounidense y su arquetipo de tipo recio. Es una figura literaria, antes que nada, cargada de defectos que le llevan incluso a mostrarse como débil. El cuerpo de Cristófor es débil y contrahecho.

Tampoco podría hablarse del hombre rudo seductor de mujeres, su misoginia, su cinismo, su visión desengañada de la realidad, lejos del idealismo o de la idea o el deseo de felicidad, apegado al brazo de la ley. En otros aspectos característicos de la personalidad, en este personaje, se desdibuja la figura del detective duro, por un detective débil, pobre, sin mayor atractivo. Es como si los hechos narrativos, sirvieran para esclarecer la falibilidad de este personaje, alejado de toda postura de rectitud ética y moral, por eso no se rastrea presencia del uso de *hard-boiled*.

No podría decirse en este sentido, de un modelo policial estadounidense, mientras que, sí podría hablarse de un tratamiento humorístico, desde lo paródico, al observar la configuración del detective Cristófor frente a la figura del detective duro, al no lograr ese estereotipo y encarnar lo opuesto. Valga decir que, sin el tratamiento del humor, la focalización estaría puesta en el crimen, pero su incursión permite una desviación que resulta en un divertimento para el lector de relatos policiales. Pese a ello, aun así, se sigue el transcurso sucesivo de las narraciones, como el tratamiento del juego de voces narrativas, cuyos personajes buscan representar a otras figuras (el abogado representa al detective, el fiscal a una especie de Superman, el ayudante de la morgue a un doctor forense, la esposa a una prostituta, el jardinero a un gigoló, etc.). Esas variaciones posibilitan el ingresar a la estructuración del relato, desde una voz narrativa, que enfatiza, en el carácter significativo de la comicidad.

Es una realidad, alterada, subvertida y desfocalizada del crimen. El crimen es solo una excusa para mostrar las crisis de los centros de poder. En Alcandora, los que imparten justicia, los que imponen el orden en los territorios olvidados, son personajes ineptos, despreocupados y corruptos, esa es una mezcla explosiva para detonar el caos de los territorios olvidados. Lugares en los que todo anda mal. En Alcandora es el fiscal Salomón Ventura, quien trata de hacer cumplir la justicia y entablar el orden en la ciudad. Pero siempre está mal acompañado: los policías son ignorantes, buscadores de prostitutas, bebedores de licor, no saben ni les interesa hacer bien su trabajo. Por eso los casos se enmarañan y luego se olvidan (recordar el Monumento a la Impunidad de la que hablaba

Antonio el vagabundo). Es Laurentino Cristófor, el abogado, su único ayudante para poder resolver los crímenes que ocurren en la ciudad. En ambos prevalece la representación.

Podría notarse dos tipos narrativos: en el primero, el autor es fiel al género policiaco clásico, en donde prima la investigación de un crimen, mediante el uso de la razón. Esa característica sí subyace en este personaje. De hecho, al resolver los casos, es una especie de burla al aparato policial que nunca llega a realizar ese objetivo. Entonces se da el policial clásico, en esa medida, ya que se logra configurar como tal en su papel de abogado que se convierte en detective (representación), y, efectivamente este investiga y resuelve los crímenes de la ciudad.

En cuanto a su proximidad con la novela negra, es más bien poca o nula, ya que no hace alusiones en las que muestre esa atmósfera y esos arquetipos de hombres solitarios, y una descripción pormenorizada de los actos de violencia presentes en la narrativa novelesca de España. Pese a ello, puede hablarse que, mediante el uso de lo humorístico, actuando como vehículo de crítica social, porque sí hay un marcado acento en los desbarajustes sociales. Pero digamos que, en cuanto a la crudeza de los relatos que, en el caso de la novela negra, son descarnados, en donde la atención se centra en el crimen, como ya lo dirían varios autores, en los que ya no prima la pregunta de ¿cómo? Si no, del ¿por qué? Esos son elementos que se pueden diferenciar atentamente en la literatura policial de España.

Tanto los discursos como la fragmentación no se dan como tal, en el único libro en el que parece darse un gran discurso político, se presenta en la pelea que tienen en el parque estos dos personajes: Antonio el vagabundo y Pietro el chef de la ciudad. Pero el tratamiento de lo político que hace España, no incurre en lo panfletario, y eso, es algo que siempre el lector lo agradece. Sus incursiones discursivas son manejadas con avidez y precisión. Todos son relatos que contienen una intriga policial, hay un crimen y una investigación llevada a cabo por un hombre que hace las veces de detective, hasta esclarecer cada caso, quien además tiene una especie de ayudante, hay un trabajo colaborativo para resolver los crímenes, en este caso, es el fiscal Ventura. Aunque, nunca se nos habla explícitamente de

su relación, ni por qué el fiscal recibe la ayuda de un abogado para las investigaciones. Solo el lector, deduce que, esa relación de cooperación, y que esa presencia de dos figuras, es propio de los relatos detectivescos. Recordemos el caso de Hércules Poirot, el detective ficticio belga creado por Agatha Christie, junto con Mrs. Marple. Personajes que combinan su considerable intelecto y creatividad, capaces de ponerse en la mente del criminal. Aunque, hay un desbarajuste en la creación del abogado-detective Cristófor, ya que no hay mayores indicios de su inteligencia, aparte de que se hizo abogado y de ser quien resuelve los casos. Pero sus costumbres son de gente muy básica. Interesado en cenar mejor, en el restaurante italiano, sin embargo, no encontramos gustos por la lectura o en fin, por acciones que nos dejen reconocerle como un ser dotado de una inteligencia extraordinaria, tampoco eso ocurre con el fiscal Ventura, quien, pese a llevar una vida de lujos, como sus visitas al club de Alcandora, no deducimos costumbres que le ubiquen en el terreno de una inteligencia superior a la del resto, aunque en ambos sí se puede notar su interés por defender la justicia y la ley a toda costa. Ambos desde sus propias posibilidades.

Puedo reconocer, en este sentido, cómo la novela puede equipararse al tipo de narración experimental, una especie de novela policial francesa con elementos de lo local y de lo que esto implica. Tal aproximación, a un género o a otro, se complejiza, dado que el uso de lo local, ubica la literatura de España desde la que se deban dar otras miradas. Prevalece, como elemento propio del género policial, el uso de lo paródico, al ser un artificio deliberado, distorsiona y diversifica las márgenes del género mismo. Justamente ese fenómeno es el que viabiliza el amplio terreno de la interpretación.

No es preciso aseverar que, todavía no se escriban novelas en las que lo único que sostiene su estructura sea el argumento, ese tipo de novela decimonónica aún prevalece y lo hará, de modo probable, indefinidamente, como lo retoma Vila-Matas en el discurso del premio de novela Juan Rulfo, evocando, en una parte, las palabras de Bolaño. Por eso los estudios literarios toman acopio de unas propuestas de cierta crítica literaria y no de otra.

No es una tarea caprichosa o que se haga por desconocimiento o ingenuidad, sino que, por el contrario, pese a que esas tendencias son reconocidas como vanguardistas, no funcionan en cualquier obra, ya que también las obras pertenecen a corrientes y tendencias pasadas o cuya complejidad no se ajusta a ninguna tendencia particular, pero eso también debe ser revisitado y cuestionado por el crítico literario. Por lo menos, esto último se toma en lo tratante a reconocer la obra literaria y en sí la obra artística en su carácter más amplio.

Considero que, en su indefinición se apuntala su sentido transgresor, para poder trascender, sin desconocer las tradiciones, el flujo de lo vertiginoso mismo en las creaciones y realidades humanas. Pero incluso allí, hay una extrañeza intrínseca en su propia concepción y la función que le posibilite a determinada obra trascender y ser perdurable o en no serlo. En el caso de la narrativa policial de España, podría pensarse que, esta dialoga con la tradición literaria de la novela decimonónica y de comienzos del siglo XX, en la que se representaba la realidad desde la literatura, en el caso de España, se representa el crimen, y esa representación se mira desde diferentes puntos, desde lo local y sus implicaciones, desde los tratamientos del humor, este último, actuando como vehículo de crítica social.

5.3. La representación del crimen

El sentido de representación no es en sí solo de la realidad, pese a que su carácter literario se circunscriba de algún modo a la literatura de finales del siglo XIX y comienzos del XX, esa representación se relaciona más, en este estudio, con la forma de concebir, desde la obra misma, el crimen. Pero la obra, se estudia en su sentido de realidad misma, y las complejidades que ello propone, dado que se estudia la obra en sí, sus tendencias estéticas, sus acopios de un lenguaje específico dado por el autor. Ya Saer concebía el problema de la representación en la creación literaria, como bien lo señala a continuación:

Es obvio que la noción de objeto también se relaciona con el problema de la representación, o sea saber si lo particular que aparece representado en el relato existe fuera de él y es anterior

respecto de él, o si solo existe superficialmente en el sentido literal del término, como superficie textual que, en tanto que resultado de una serie de combinaciones verbales, no constituye más que una apariencia, sospecha que por otra parte también podría inspirarnos, si semejante cosa existe, la realidad “extraverbal” (término de Bajtín). La respuesta a este dilema en uno u otro sentido, como lo han demostrado interminables discusiones a lo largo de este siglo, parece constituir una simple opinión, y la Realidad Previa al Texto da la impresión de ser esencia semejante a la de la Causa Primera respecto de la aparición del mundo. Sin embargo, lo que sí queda claro en este debate, es la existencia del texto narrativo del que, a causa de esas discusiones precisamente, se afirma todavía más la autonomía (Saer, 1999:23).

Sin ser esta una literatura panfletaria, hay un intersticio por el que se cuelan elementos tomados de una realidad nacional. Las novelas policíacas de España, se inscriben en la literatura del género, al lograr el nivel de especificidad de lo literario. Mientras en los crímenes se nota una ausencia de profundización sobre el carácter mismo de este, como de sus motivaciones, el entramado narrativo conforma, desde una ubicación espacial, de época y atmósferas, las problemáticas sociales, dada la marginalidad subyacente en este territorio abandonado a su suerte. Por eso sus personajes, para salir del letargo de esta tierra enferma, sufren el problema de la representación, buscan ser otros, para salirse de su “realidad” y existen con su personaje representado en el mismo “micromundo” para no desfallecer, para dotar de algún sentido su existencia.

Resulta útil acercarse de nuevo, en lo referente a la representación del crimen. Tomando como punto de partida las evidencias que se van desvelando, al ubicar al crimen como eje central. El ubicarlo en el centro, es decir, al crimen, pero restándole importancia, mediante la entretención que ofrecen sus personajes, cuando sufren la representación. Las sociedades con sus componentes y detonantes, vista desde la representación de estos personajes de Alcandora, justifican las interpretaciones dadas, en una dinámica fluctuante que, podría pensarse al crimen como un indicador que regula y facilita el reconocimiento y la exploración del comportamiento de una sociedad. Así, nos adentramos en sus crisis, sus carencias, sus pasiones fervorosas, sus ausencias, sus ineficaces sistemas políticos, económicos, judiciales, como también nos enteramos de cómo actúa la psicología de sus habitantes, de sus desórdenes emocionales, de sus pulsiones, aquello que los puede llevar a

cometer o a encubrir un crimen. Aquello que los lleva a buscar ser otro, personajes inconformes que se apropian de otras identidades para no morir de tedio y abulia.

Puntualmente, en cuanto al corpus de novelas policíacas de Gonzalo España, puede decirse que, los crímenes casi siempre son motivados por cosas propias de la cotidianidad, en su mayoría son crímenes domésticos, mediados tal vez por el peso de la monotonía. Crímenes que pueden ser impulsados por los celos. Una mujer puede sentir celos porque su marido ya le canta canciones a otra mujer y decide vengarse, matándole, porque prefiere verlo muerto que en brazos de otra. Pero quizás, otra razón de fondo sea esa profunda desidia de la que suelen quejarse los personajes y del calor que los azota, siempre se halla un calor insoportable y constante, como un vaho pegajoso que se cuela por sus cuerpos y sus ropas. Quizás en los diálogos de los personajes que circulan en el entramado de las narraciones policíacas, nos adentramos a esas atmósferas anodinas, pero en todo caso, fluctuantes, que consolidan de algún modo, la cosmovisión del autor.

Además, los temas y motivaciones se relacionan, en tanto que, es el crimen el que quizás mejor logra reflejar el comportamiento de un territorio y sus habitantes, elemento notorio en la narrativa policíaca de España. Pero incluso así, la focalización no se halla en el crimen, sino, en las representaciones como recurso narrativo y discursivo. Justamente son esas representaciones el punto de focalización del lector. Es pues el crimen, pretexto para mostrar algo que se va develando vertiginosamente. En tal circunstancia, al parecer allí radica la intencionalidad del escritor, dado que España añade recursos narrativos y estéticas propias del humor, este último elemento, el humor logra distensionar, de algún modo, o disipar las angustias del lector, a la vez que intensifica el carácter crítico de ese lector-espectador. Lo hace para poder mostrarnos ciertos desbarajustes: un sistema judicial deficiente, un aparato policial corrupto, inepto y desdeñoso de sus deberes, una ineficiencia y una carencia en los recursos del sistema de salud, una multinacional que explota los territorios y a sus habitantes, un monumento a la impunidad. Elementos reflejo de las crisis de los pueblos latinoamericanos. Allí el autor, no hace proselitismo político, pero sus

narraciones literarias, intervienen desde la “ficción”, llevándonos a inferir un discurso social “extraliterario”.

Las formas de representación del crimen, actúan consustancialmente desde los estudios literarios y narrativos, pertinentes para el acercamiento y dinamización de las interpretaciones, en diálogo constante con la novela negra y sus vinculaciones estéticas y temáticas. Me propongo aquí, suscitar lo dialógico y lo crítico de las concepciones de representación: sus fluctuaciones, problematizaciones y recursos literarios, predominantes en la narrativa policíaca de Gonzalo España. Es pues comprensible entender la representación como el modo en que convergen la trama, los personajes, los tiempos, los espacios, las atmósferas y el uso del lenguaje en estas narraciones. De tal modo, consideramos que la representación del crimen confluye en una cierta profundidad que da cuenta de una relación de verosimilitud y reflejo de referentes propios de la relación entre “realidad” y “ficción”, que interpelan al tiempo, a partir de las postulaciones críticas y teóricas, en el estudio de lo literario y sus complejidades.

En tal sentido, un punto de partida, podría ser, establecer que, hay una tendencia de los autores latinoamericanos a insertar en el entramado de sus novelas negras el asunto del compromiso social y político, además de reflejar o exponer las crisis, de señalar los abusos del poder y las consecuencias que de allí se originan en su país, Desde ese enfoque, el crimen en sí mismo ya no es lo más importante. No obstante, el hecho de advertir su presencia no solo permite esclarecer los hechos que bordean un crimen, sino que se activa la pregunta del “por qué”. De esta manera, se empieza a desvelar el desbarajuste de una sociedad, desde todas sus aristas posibles: pobreza, violencia, corrupción, impunidad, inoperancia, marginalidad, entre otras problemáticas. Entonces se termina por desviar la mirada del simple acto criminal, se complejiza el asunto cuando la mirada se sitúa ahora en ese trasfondo oscuro propio de la condición humana y sus contextos. Es justamente ese *por qué* el que podría dar luces sobre los modos de representación del crimen. Para esto, se puntualizan algunos elementos que, se problematizan y se entrecruzan por el fenómeno de la *glocalización*, y del tratamiento del humor, como subfondo de crítica social. Valga decir

que, además, se exploraran algunas posibilidades en relación al crimen, desde las perspectivas y las variaciones dadas a partir de ciertas transformaciones del género.

Notamos cómo esas formas de representación del crimen constituidos en un primer momento, por elementos como los usos y el tratamiento del humor, y en un segundo momento, por las implicaciones de lo local explicado desde el fenómeno de la *glocalización*, y luego, de los “micromundos”. En un primer momento, se dilucidan interpretaciones sobre el factor de la risa como una salida, por así decirlo, catártica, frente a los desbarajustes sociales de su población, es decir, desde los usos del humor. En un segundo momento, se da cuenta de las implicaciones de lo local, comprendidas a raíz del ambiente donde se desarrollan los hechos narrativos de los personajes, con sus visiones de mundo y los hechos narrativos que se suceden. El elemento local, no se entiende como algo fortuito, la descripción de la ciudad desolada que experimenta el continuo desorden y descuido de los representantes estatales, quienes tras su falta de interés e ineptitud para colaborar en el engranaje de los conflictos delictivos que ocurren allí, tratan de entorpecer la resolución de los casos. Entonces desde el fenómeno de la *glocalización*, luego, desde los “micromundos”, se posibilita la delimitación y observancia de esa sociedad que está mal constituida, se comprende mejor la dinámica absurda de ese lugar, que es Alcandora, una ciudad, que no se constituye como tal, sino como un territorio subsumido en el caos.

La representación, en este punto, me deja entrever que, para llegar a esto, se debe primero conocer todas las estratagemas del oficio de escritor, pero más aún, los artificios, los recursos narrativos propios del género, para después, poderlos transgredir, desde el terreno más difícil desde el que pudiera hacerlo, desde el terreno de lo humorístico, que es lugar al que nos lleva el autor. Pero también, se podría entender como una ilusión reflejo de lo real pero también de lo ficcional, como de la farsa narrativa, con el fin de mostrar la crisis de la representación literaria de la realidad en las formas de la escritura contemporánea. En este caso, no se trata nada más de hablar de conceptos que tienen o no vigencia, pues hablar no acaba o agota un concepto como sucede con una moda por prendas de vestir, porque siempre que se hable de humor, en este caso, se habla de teatralidad, se habla de lo cómico,

se habla de la risa, y del tratamiento y de los usos que tiene la comicidad, lo mismo ocurre con el problema de la representación, origen y punto clave para entender el fenómeno estético de las novelas policiales de España.

Al hacerse cómico, al irse a la teatralización de lo narrativo funciona tanto en el proceso espectacular de lo narrado, así como en la similitud existente entre los personajes de Gonzalo España con los del teatro de Beckett, o las alusiones al trabajo y la camaradería dada entre dos personajes, que hacen el trabajo investigativo, solo que aquí, los personajes no los hace, el escritor, consciente de ello.

Es decir, los personajes representan, pero lo hacen mal, de allí lo paródico, lo satírico, pero a la vez, repercute en divertimento y crítica para el lector-espectador. Además, ni el fiscal ni el abogado-detective se reconocen como pareja policial que combate el crimen en la ciudad. Mientras el fiscal Salomón Ventura pone a sus policías a investigar y esclarecer los hechos, y les hace un seguimiento, terminando siempre, él yendo al lugar de los hechos, para que se cumpla lo acometido de las tareas investigativas, pues finalmente, los policías, ineptos y perezosos nunca las cumplen, ni nunca resuelven un crimen.

Al tiempo, el abogado detective Laurentino Cristófor, va y reúne las pistas, sigue las pesquisas, interroga a los sospechosos, visita los lugares siniestros, oscuros, marginales, para esclarecer los crímenes, habla con mujeres engañadas, con mujeres dedicadas a la prostitución, con hombres infieles, con cuatreritos, con meseros, con vagabundos, colegas, o amas de casa, para aclarar los casos. Aparecen elementos del policial clásico en el que los crímenes se desvelan mediante el sentido racional y lógico del método deductivo empleado por el detective, y en otro sentido, tiene un poco del elemento de novela negra en cuanto a reflejar las crisis sociales, se da de algún modo, lo “extraliterario”, lo que deviene en su tratamiento de denuncia, propio de la novela negra.

Cuando Cristófor, una vez logra aclarar un crimen, busca encontrarse con el juez Ventura, para que él pueda hacer justicia y cerrar el caso. Esto le da una sensación de

reconocimiento, útil para soportar su fracasada existencia su invisible vivir, esto le da un brillo, le deja ver como un hombre de ingenio, no es un simple abogado arruinado, al que no le llegan casos, al que se le terminan escurriendo de las manos los clientes que debiera representar. Laurentino Cristófor vive mal, siempre tiene precariedades, hasta para comer bien. Cuando pasa por un restaurante italiano, sueña con recibir su pago, con recibir su sueldo de fin de mes para ir a degustar un platillo de esa exquisita cocina italiana. Cuando el abogado que representa una especie de detective, visita el restaurante con más asiduidad es cuando debe ir a investigar la muerte del cocinero chef italiana Vallcumbrosa, hallado muerto en extrañas circunstancias, hallado con múltiples heridas, por una posible arma blanca. Como navajazos en todo su cuerpo. La única testigo es su esposa, quien recibe al abogado detective para darle los pormenores de lo que ella cree le ha ocurrido en esa fatal noche a su marido, el chef. El primer sospechoso, es el vagabundo, Antonio, pero luego, hallaremos, una serie de situaciones que nos alejarán de la idea y de quien considerábamos como autor intelectual y material del crimen, porque eso también, es presentado como especie de farsa, se nos enseñan acciones narrativas que no son tal como las imaginábamos.

Aquí los personajes, dramatizan su condición de personajes teatrales, de un teatro de lo cómico. La realidad se transfigura de ficciones que parecen pertenecer al espacio de lo cómico, aunque se muestren tan humanos, las acciones de los personajes son tan absurdas que no las concebimos como que pudieran darse en otro espacio que no fuese el de lo ficcional, pero esto se construye con lo cotidiano, lo cotidiano con todo lo absurdo, lo caótico, lo falso, lo superpuesto, lo paródico o lo satírico.

Aunque toda esta representación de lo real-ficcional procede de materiales de lo real, y va más allá, evoca imaginarios colectivos, una idea caricaturesca de la vida pública, de los ensueños de los transeúntes, de sus desdichas, de sus premuras por solventar las carencias, por asumir a veces consciente otras veces inconscientemente, los papeles que se le asignaron, sin pedirlo, o a veces solo buscándolo, a veces, a fuerza de desear, obligado por sus circunstancias. Es algo, es otra cosa de lo quiso ser, es otro, es el que no esperaba ser, pero que le toca ser, es otro, que obstinadamente se ha decidido ser: un politólogo-

vagabundo, un abogado-detective, un fiscal-héroe, un policía-ladrón, un carnicero-médico-forense, una esposa-prostituta-bruja, un jardinero-gigoló, un médico forense-conquistador o gentleman, un cantante de ópera-muerto, una esposa-asesina, un revolucionario-chef, siempre todos en sus múltiples papeles, siempre todos jugando a representar a otro, a veces con algún acierto, pero casi siempre, con el fracaso de serlo.

De modo que, desde lo policiaco o desde la teatralización que implica la parodia, al parecer, una pretensión del autor, pudiera ser, la de construir una farsa de equivocaciones e identidades subjetivas que devienen en aciertos de ingenio narrativo. Probablemente, lo que pretende G. España es quebrar la verosimilitud de la historia, distorsionar la lógica narrativa del policial al que evoca, para asumir una escritura compuesta por dos líneas: lo teatral (visto desde la representación y los usos del humor), los imaginarios populares (lo local, el “micromundo”) y lo literario. Lo que necesariamente implica la distorsión de lo verosímil hacia el terreno de lo ficcional e imaginativo que conlleva a la creación literaria más allá de los géneros y sus ilusorios límites.

En cuanto a los géneros, en el trabajo de escritura, una parte de los escritores coincide en no querer aceptar la categorización de los géneros, pese a que algunas veces se decide trabajar con el género, porque facilita mediante esa estructura plantear su historia y centrar la mirada en otros aspectos que constituyen la capacidad imaginativa del autor. Asimismo, tratar la distinción dentro del mismo género sugiere un problema que los autores deciden desplazar, porque la índole fundamental radica en otras cuestiones, su carácter de indefinición y de sospecha colinda con el género mismo detectivesco, el lector mismo toma las pesquisas para hacer relecturas del género policial, descubre elementos canónicos del género, pero también las inserciones de otros elementos que lo revalorizan.

Entonces los autores propician, mediante esa descategorización, la apertura que debe convertirle a toda obra artística que busque rebasar sus propios límites, en algo cambiante, siempre dotado de sentido, ese es el sentido común del autor, esa es en sí su labor. A veces puede ser en la búsqueda de explorar otras posibilidades de géneros y mixturas, a veces en

el estilo, a veces en el tema, a veces en lo conceptual, a veces en el lenguaje, a veces en las estructuras narrativas, a veces en los juegos de la imaginación, a veces en destrezas intelectuales, a veces en la profundización de lo social. A veces es un compendio, y tal vez, aquello en común sea proponer miradas que enriquezcan el discurso, los discursos, las miradas o un enigma cuyo objeto es cambiante dependiendo de quién en él pueda hurgar, a veces solo puede abrir la caja y allá un vacío, que no por ser vacío carece de sentido.

Situar la distinción entre novela negra y novela policíaca estriba en puntos diversos. Hay uno, que sobresale: en la novela negra el nivel de violencia es más alto y subyace una variante: la necesidad de criticar los sistemas de poder predominantes, y toma espejo el crimen que es reflejo de la realidad subyacente. Mientras que, en la novela policíaca, la focalización se da en la investigación, y los procesos deductivos de los que hace uso el investigador, gracias a su audacia e inteligencia.

5.4. El policial narrativo con color local

Decíamos que, lo local se conjuga con varios factores: un lenguaje coloquial, un dialecto, la descripción de los micromundos, entendidos inicialmente, desde el fenómeno de la glocalización. Los personajes pueblerinos dotados de una cultura de lo popular extrema. Poseen unas vidas rutinarias, permanecen con calor extremo por el inclemente clima de la ciudad. Los crímenes son de carácter doméstico, no son los grandes crímenes políticos, o de genocidio, son hechos aislados: en *Mustios pelos de muerto* (1998) se trata de hallar a un asesino al que le dicen Pelos de muerto, quien es hermano de un grupo de cuatreritos, los cuales tienen atormentado al pueblo. En *Cinco disparos y una canción* (2008) el crimen es sumamente pasional, pues asesinan a un cantante de ópera, al parecer por cuestiones de celos e infidelidad. En *Un crimen al dente* (2001) el crimen es extrañísimo, allí opera lo intertextual como en una especie de homenaje a Poe. El crimen en la novela *El caso Mondiu* (2011), se da porque José Bonifacio, un jardinero, tiene un pene descomunal, y, termina siendo el amante de un grupo de señoras, aburridas de sus maridos y de la falta de

atención que estos tienen para con ellas. Pero lo más grotesco y luego, humorístico, ocurre cuando roban el pene del jardinero. Aquí podría hablarse también de un crimen pasional o doméstico.

Esas variaciones de lo local, pueden proponer una estética muy focalizada en las configuraciones internas de nación. Aquí, el autor interviene la obra como un lenguaje particular, de un ambiente alejado, caluroso, pequeño, limitado en todos los sentidos, lleno de improvisación en los oficios de los que residen allí. Es por eso que, hay abogados jugando a detectives, preparadores de cuerpos en la morgue jugando a ser doctores, policías de bajo rango jugando a ser inspectores inteligentes y fuertes, bachilleres jugando a ser psicólogos prestigiosos, prostitutas jugando a ser mafiosas, vagabundo jugando a ser líderes de izquierda, cantantes de ópera venidos a menos, cocineros ex militantes del ejército rojo.

Hay juegos de representación, los personajes juegan con su identidad, se convierten en otros personajes. Cuya improvisación, o representación, se da por la desidia, por la corrupción, por ahorrar los escasos recursos, por el desvío de los fondos del estado, o porque todas las carencias económicas llevan a los individuos a aceptar su suerte, porque la resignación les apunta a pretender ser algo que no son. Ni tampoco hay esfuerzos en ser algo mejor de lo que se es, son pilluelos que defienden a dientes el pan, aunque deban ser impostores, aunque cometan error tras error por la falta de preparación para las tareas que el cargo les exigiría. Por eso la desidia, por eso la pobreza en todo lo que les rodea, por eso la precariedad, por eso su inoperancia, por eso la mediocridad se respira y se hace asfixiante en esa pequeña ciudad llamada Alcandora.

Así vemos cómo la mujer que ha vivido en la capital quiere siempre volver a la capital, es ciudadina y representa mal a una pueblerina, aunque al final, sea devorada también por ese pequeño, caluroso y precario lugar. Porque, aunque ninguno cultiva el arte de incomodar, su mediocridad logra incomodar.

Cuando no hay incomodidad no hay crítica, cuando no hay crítica no hay mejoramiento, cuando no hay cambio, hay estancamiento, cuando hay estancamiento hay mediocridad, cuando hay mediocridad todo va de mal en peor. Es una sociedad acostumbrada a lo feo, a lo pobre, a lo mal hecho, es el sentido que eleva la obra narrativa, porque esa pequeña ciudad puede ser una parte incómoda que aún prevalece y se erige en lo que la gente del común reconoce como identidad nacional.

En esa identidad nacional, todo lo malo que se haga, toda explotación y opresión al pueblo, pasa desapercibida, o es tomada con humor para restarle dolores. Por ejemplo, la multinacional instalada en Alcandora no estorba a nadie y a la vez les estorba a todos. Parece no estorbar porque nadie hace nada porque abandonen Alcandora. Pero al mismo tiempo, les estorba cuando ven los hilos de humo inundar las calles, los transeúntes, las casas, las escuelas, las iglesias, ese hilo contaminante lo envuelve todo y no se va, y es molesto para todos allí. Es ya algo aceptado en la ciudad. Se ve el humo en el aire, se respira el humo de sus fábricas, se siente en la piel de sus habitantes, es una babilla en la piel, tornándose sudorosa, pero tras esa percepción no pasa nunca nada más. Y eso es una reacción que desconcierta, por la resignación.

Por qué entonces la comparación del fiscal con Superman, tal vez para dejar ver la copia de modelos prefijados por modas extranjeras. Una búsqueda por perfilar un personaje que reúna las condiciones que impone el género negro o policial de esta novelística. O por qué hay un doctor Culer con apellido alemán. Por qué un restaurante italiano. Por qué un cantante de ópera, por qué un chef que sirvió en el ejército rojo.

Todos esos elementos nos llevan a comprender que, España no desconoce o no es falto de una cosmovisión cosmopolita, sino que esta solo le interesa en la medida en que sirva para reflejar lo local. No olvidemos que hay varios elementos intertextuales, algunos son los ya mencionados anteriormente, pero quizás el más representativo sea su homenaje a “Los crímenes de la Calle Morgue” de Poe, y que, tienen un tratamiento desde un lugar tropical como Alcandora.

Pero que, no por eso, decae en simples artificios, sino que resignifica y les da un lugar a los orígenes del género mismo, pues para lograr alteraciones, mixturas, indefiniciones, se deben conocer los puntos desde los que se está partiendo, esto en un sentido de lo literario y estético.

Los autores de novela negra o policial en Latinoamérica reivindican y elevan el género. En una conversación sostenida por Padura con la escritora de novela negra española, él sostenía que la mejor novela negra estaba en Hispanoamérica y no en la novela nórdica cómo podría esperarse. Es cierto que, sí hay algunas condiciones necesarias para que esa novela pertenezca a ese género, pero el juego del escritor no tiene límites, y ello redundando en la refundación a su vez de un nuevo tipo de lector.

5.5. El humor como crítica y vehículo revolucionario

El relato tiene como efecto cómico en las torpezas del ayudante de la morgue, como cuando por muerto a un hombre que solo se hallaba inconsciente. En esa dirección, hay una identidad que siempre es falsificada (erróneamente).

En síntesis, las acciones y el argumento es una disfuncionalidad que se evidencia solo cuando aparece un crimen. Cuando ocurre, todo eso queda al descubierto: los policías no investigan y por ende no son quienes resuelven los casos, sino que quien los resuelve es el abogado que juega al investigador o al detective, los encargados, quienes deben tomar las pistas que deben ir a criminalística, no saben los procedimientos y no tienen los aparatos eficientes y a la mano para dar los resultados efectivos, solo hay un médico forense pero es un médico europeo que rehúsa practicarles las autopsias a los muertos de la morgue, como también rechaza y evade la compañía de los habitantes de Alcandora, y por eso le deja esas funciones a un ayudante diseccionador, un hombre gris y extraño quien es un ignorante, sin conocimientos de nada en cuanto a lo que a medicina se refiere.

El escritor nos lleva a desplazarnos de la focalización en el crimen, pero nos permite inferir que todo está mal, son esos elementos los que configuran el entramado de las narraciones, mediante el recurso de la representación del crimen. Actuamos en esas articulaciones de sentido, desde el terreno de lo literario, inmersos en la ficción de la realidad misma, allí las bifurcaciones interpretativas las posibilita un indeterminado lector. Saer lo explicaría del siguiente modo:

El tema de la lectura ha tenido otros efectos en la concepción de la literatura: buena parte de la literatura moderna, a partir sobre todo del siglo XIX, ha creado una especie de distancia entre el texto y el lector, y también entre el texto y el escritor, estableciendo lo que podríamos llamar un nuevo contrato entre el autor y el lector, en el cual la lectura, lo escrito, lo representado, han sido relativizados a través de reglas nuevas como consecuencia de esos cambios (Saer, 1999: 65).

Luego, las motivaciones de los habitantes para perpetrar un crimen, parecen aisladas y, sin embargo, les une, el aletargamiento, el sofoco, la desidia y el aburrimiento de vivir en una ciudad que no llega a configurarse como tal. Alcandora es un territorio polvoriento, caluroso, pegajoso, rutinario, ruinoso y olvidado. Por eso, talvez, sus habitantes acuden al crimen, buscando una salida del sofocamiento y la desidia. Quizás, hasta los monos se vuelven criminales por las mismas razones y circunstancias.

En todo caso, en la representación del crimen, la razón de esgrimir deliberaciones en torno en este corpus de novelas de España, alude al conocimiento, en cierta proporción de la cultura colombiana del siglo XX, en la que propone describir, analizar y relativizar los modos de representación del crimen en el terreno literario y cultural, vigentes aún en el siglo XXI, pues, aunque ya en las narraciones denominadas posmodernas, se incluyan objetos propios de la cultura de masas y de la globalización.

También en los objetos se evidencian los cambios acelerados de los últimos tiempos, la tecnología, la conectividad sin límites y el uso de aparatos que nos mantienen intercomunicados todo el tiempo, como los teléfonos celulares, el uso de los mensajes instantáneos y las narraciones ligeras, presentes en las redes sociales, son elementos que, en muchos casos, ya están insertados en las nuevas narrativas, valga decir que, no

necesariamente una literatura contemporánea se reconozca como tal solo por la presencia de esos elementos propios de la contemporaneidad.

Decíamos anteriormente de lo necesario de identificar los usos del humor en las novelas policíacas de España: lo paródico²⁴, lo satírico, el humor negro. Este último, se refleja en las escenas narrativas en las que los personajes, al sufrir siempre un falseamiento, devienen en lo caricaturesco, en lo humorístico. Personajes torpes, ingenuos en algunos casos, y corruptos. Las motivaciones en este caso, según lo anuncia un narrador dentro del entramado narrativo, ocurre el crimen porque todos los habitantes de Alcandora están muy aburridos y con mucho calor. Es un modo de irrumpir con la rutina e instalar el caos.

Es a la vez, reírse del hecho que nada funcione bien. Otra motivación, es como venía diciéndoles, es el poder representar algo que en efecto no son: el vagabundo intenta ser un sindicalista, el fiscal, se siente un héroe, una especie de Superman, el ayudante de la morgue, representa al médico Culer, pero lo hace todo con suma idiotez y se presta para acciones delictivas, con tal de ganar un dinero extra para cuidar mejor a su madre, Cristófor es un abogado, pero como su oficio es tan aburrido, pretende ser un detective, tal vez sea el que más se acerque a lograr, junto con el fiscal Ventura, una mejor representación del papel que interpretan. Aquí, el lector-espectador, presencia los desbarajustes de Alcandora, pero no se los toma con angustia, sino que, experimenta cierta de distensión, cuando ríe. Esto, por el tratamiento de representación, de personajes configurando “ficción” en la “ficción”.

²⁴ Respecto al concepto de “parodia”, José Luis Diego (*Una poética del error*), y en cuanto a la relación entre el género policial y la literatura (...) propone una definición amplia de esta categoría: “Cuando los escritores se apropian de una imagen, de un procedimiento, de un fragmento de otro, y lo invierten, o lo deforman levemente, o simplemente lo reiteran en un respetuoso homenaje, estamos ante un recurso célebre y de vida pródiga: la parodia (...). La parodia fue y es un diálogo textual y, según afirma la crítica [Cristina Piña] es precisamente su condición textual lo que la diferencia de la sátira. (...). La sátira en cambio, es extramuros, porque su referencia no es un texto previo sino los hábitos y costumbres sociales” (De Diego, 2000: 30).

5.6. Ventrílocuos bajo el sol

La carcajada se burla
frente al horror de vivir siempre
con su disfraz.
La voz pregunta:
—¿Eres verdugo o víctima?
La misma voz, responde,
grita, atormenta, sueña, cae,
retumba, zumba:
—Soy ambas cosas.
La voz de antes, pregunta:
—¿De cuántas máscaras estará hecho todo hombre?
La otra, misma voz, responde:
—Una máscara también es un lugar.

María del Mar Ospina Acosta

Un ventrílocuo es un personaje que posee un muñeco al que le da vida. El muñeco representa aquello que el ventrílocuo desea mostrar, para hacer reír a un público. Pero de algún modo, el muñeco que usa para la representación, se torna siniestro. Es como si, el muñeco cobrara vida, a la manera de una película de terror. Cuando el muñeco fagocita al actor, y la rutina que experimenta el personaje al estar de función en función con su muñeco, a quien representa y quien, a su vez, le presenta. Se diría que, al excederse en el número de funciones, termina por ser absorbido, pierde su identidad, que se confunde con la del muñeco.

Tal ventrílocuo, cuando al salirse de unos límites invisibles, puestos por él mismo, logra ausentarse de su propia identidad, cuando quiere recobrarla, esto ya no es posible, al menos no del todo. El ventrílocuo, desde sus límites invisibles, se aleja de sí mismo, encerrándose a la voluntad del muñeco. A la vez, hay otro ente, fuera de ambos: del ventrílocuo y su muñeco. Aquello que se busca representado, lo representado, el objeto, transfigurado más allá de la voluntad del actor y el muñeco. En las novelas de G. España, ese fenómeno de la representación, es clave para entender, el género desde sus propias raíces. Todos cumplen un papel, pero desde la impostura. Todos los personajes logran ser algo, pero en tanto,

como actúen siendo otra cosa. El ser esa otra cosa, los convierte en otra cosa más. Un juego de espejos.

Esa representación se ve en el entramado narrativo, en las mujeres amas de casa, que a su vez, son esposas engañadas, quienes, al saberse como tal, por el rencor y la frustración, se convierten en las esposas infieles, en las mujeres de Bonifacio. Este es el hombre con el monumental pene. Ellas ya son algo más, y el serlo, las lleva luego a convertirse no en artífices, pero sí en un puente para el trágico fin del hombre del gran pene. Luego, más allá de eso, son mujeres con una vida incluso más secreta, pues son también pertenecientes a una secta, que luego se encarga de adorar el pene cercenado de Bonifacio, asesinado misteriosamente. Ese vacío en ellas, las lleva a adentrarse más en él, al punto de convertirse en algo alejado de la ingenuidad y pasividad que supone su función de amas de casa.

Además, si pensamos en Bonifacio, vemos su función de representación, pasa de ser un simple jardinero, a ser una especie de gigoló, gracias al descomunal tamaño de su pene. Y, por último, se convierte en la víctima, pero después de muerto, su pene, lo representa, al ser adorado como un objeto propio de ser exhibido e idolatrado en un museo inventado por las mujeres, que le llevaron a este trágico fin. Estos personajes representan el sentido de ficción, de artificio de lo social y de las convenciones que le constituyen.

G. España, transgrede las convenciones del género al reconfigurarlo y contextualizarlo en una ciudad como Alcandora. Una ciudad que se representa como tal, aunque no lo es, porque las descripciones de ciudad, no dan para tal configuración, da para pensarla como un territorio olvidado, fuera de todo: no hay calles, no hay puentes, las construcciones son viejas y descuidadas, las vías, los ductos del agua son insuficientes, los olores apestan, el vaho del calor la vuelve como un objeto gelatinoso y en efecto desagradable, que se adhiere, como también se pliega el hilillo de humo de la refinería de la multinacional, al cuerpo de sus habitantes. Asimismo, las situaciones se complejizan, porque los casos se suman a muchos casos sin poderse resolver, la burocracia imperante, lleva a que todo se

dilapide. La mayoría de los funcionarios no asisten a sus lugares de trabajo, y cuando lo hacen, no cumplen con las tareas mínimas que les son asignadas.

Los policías llegan tarde al reconocimiento de los crímenes. Trabajan torpemente en cada caso, confunden las cosas, alteran por ineptitud las pruebas del delito en la escena del crimen. Desaciertan en la comprensión de las pistas para el esclarecimiento de los asesinatos. Operan a medias siempre. Como cuando en el caso del vagabundo, al llevar los huesos al forense, después de encontrarlos en una alcantarilla, los confunden por huesos de niños, aunque en realidad son huesos de simios. Y esto hace que el caso se enrede, y se acuse injustamente a quien no ha cometido el crimen.

Luego, por la descripción del carro del teniente Mondragón (policía inepto), se sabe que, allí sube a prostitutas y tiene sexo con ellas en su carro destartado y mal oliente, se sabe que bebe licor en él, aunque es un hombre casado, que desatiende su labor de policía, simplemente porque se aburre, porque no le importa. Se sabe un mal policía, pero eso tampoco le interesa. Siempre se excusa con el fiscal Salomón Ventura, el único interesado realmente, junto a Cristófor, en resolver los casos. Solo estos dos personajes creen en el sentido de la justicia, la ley y el orden a imponer en la ciudad. El teniente Mondragón, es un personaje paródico frente a la figura clásica del policía, frente a su misión por representar la ley y el orden. Es un mal policía que se excusa y sus excusas son tan risibles que terminan por desenfadar al fiscal, y por tomarle solo como a un gran tonto, un completo inepto en su labor de policía.

Los personajes centrales en el entramado del policial narrativo, son como ventrílocuos bajo el sol, al darse un el fenómeno de *representación*, en un lugar caluroso como Alcandora. Ciudad en la que las realidades de sus habitantes emergen desde otra u otras identidades: el fiscal es un héroe (comparado con Superman). El abogado que investiga y resuelve casos como un detective. El hombre de la morgue que hace el trabajo (mal) del médico forense. El vagabundo que arenga afuera del palacio de justicia, como si fuese un político de izquierda, arengador que denuncia la ineficacia de la justicia y el estado. El cantante de

ópera venido a menos, que representa a un cantante de medio pelo, luego deviene en muerto. Las mujeres amas de casa, esposas engañadas, que se comportan como putas o como brujas adoradoras del monumental pene de Bonifacio. Este último un jardinero con un monumental pene que se convierte en gigoló.

En suma, todos viven realidades difusas, con una candidez soñadora a los que la vida los vigila con malicia para hacerles fracasar. Absortos en una especie de distracción por sobrevivir: el abogado no litiga casi nunca y gana poco, entonces hacer las veces de detective le muestra ante los ojos del fiscal como un hombre brillante que resuelve lo que sus policías y su inspector, no resuelven. El fiscal, quien tiene un matrimonio infeliz y se refugia en su trabajo para sentir que, al hacer cumplir la justicia a cabalidad, es una especie de súper héroe como Superman. El cantante con una doble vida, es un hombre infiel, infeliz por su fracaso como cantante de ópera, quien trabaja como cantante mediocre, presentándose en bares malolientes, deviene en marido infiel y luego en muerto. Así, cada personaje cumple una representación que, al falsearse, se torna en parodia. Sobre todo, porque al distorsionar la realidad en el juego de identidades que “representan”, suponen una superioridad, organizada en torno a un falseamiento.

Pero la inexorable lógica que trae consigo la realidad se les impone para corregir sus ensoñaciones. Es así como los efectos de distorsión y de falseamiento se torna como juego de identidades, lo que produce en estos personajes, no solo una agonía constante, sino que, al no saber prever las dificultades que ello implica, que supone su “farsa”, les lleva a tropezar, a caer, y produce por ello, en el espectador-lector una constante risa in crescendo. Luego se torna en su sentido crítico de lo que, en las sociedades, desde lo “extraliterario”, mal funciona.

En sí, el concepto de representación va ligada a una especie de mala costumbre, a una contractura de la voluntad, en la que los personajes, aburridos de la monotonía que supone vivir en un lugar como Alcandora, se torna en un vicio. Es el vicio de representar desde la distorsión, lo que conlleva a la farsa, aquello que no es auténtico, aquello que también suele

terminar convertido en parodia. Pero es justo ese vicio, el de la distorsión de la realidad, el de representar aquello que en esencia no se es, y al hacerlo, deviene en fracaso contundente; esto lo que ocurre a los personajes de G. España. El vicio, parece una fractura en lo rellano de sus almas, por ello se da en toda una degradación, y, esa degradación se da por el juego de apariencias. Es decir, de ser lo que en efecto no son, transmutándose en infelicidad y a su vez en tragedia. Se trata de lo que Bergson llamaría “vicios trágicos” (2011: 16).

Sin embargo, aquel vicio convertido en lo trágico es, en cambio un lugar de la conciencia en lo que lo único que se sostiene es el falseamiento. Del mismo modo, es la rigidez que les impone continuar en el marco que la sociedad, en la que se mueven, les ha sido impuesto. Es una rigidez que los devuelve a su degradación, es un vicio que se acentúa desde la rigidez. Es esa rigidez, la que en lugar de permitirles adquirir más destrezas o agilidad les encierra y limita.

En estos personajes que sufren la representación, es la condena de seguir en su humilde condición, lo que les lleva al fracaso. Por eso, pese a que, Cristófor investiga como un detective, sigue siendo un abogado pobre, que vive en una pieza y que come una sola comida al día, en un restaurante de tres pesos, cuando lo que en sí él quisiera, es cenar todos los días en el restaurante italiano de Vallcumbrosa. Y así, se repite el drama en cada personaje que, por el fenómeno de la representación se torna en parodia y, por ende, en comedia, la torpeza de vivir produce la risa en el espectador-lector y deviene en la tragedia experimentada por estos personajes.

Finalmente, considero que, no podríamos caer en posturas en las que se trata de sostener la idea que, un concepto ha pasado de moda, que ya no se habla, por ejemplo, de representación, concepto abordado aquí, a partir de “la representación del crimen” y las implicaciones anteriormente abordadas. Dado que, esto depende de aquello que ofrece la obra a analizarse, de allí derivan sus posibilidades interpretativas. Es una discusión que no se puede despachar con ligereza. Puesto que, no se puede hablar de un agotamiento en

formas artísticas obsoletas, como tampoco en las literarias. La tradición literaria como la artística dan cuenta de grandes obras. Pero en sí, desde la literatura, es el lector quien determina o no la pertinencia de determinada obra, a veces, por su función dentro de la tradición y el canon, a veces por su relevancia para entender el panorama de las tendencias estéticas en determinado contexto académico y, de acuerdo a los intereses en determinado campo de los estudios literario y crítico.

Decir que todo está dicho en materia del sentido del arte, o para el caso, de lo literario, es desconocer las posibilidades de lo inexplorado aún. Dado que no todo lo que ha surgido después de lo canónico y ya reconocido, tendría que estar condenado al fracaso, antes incluso de gestarse, como es lo que, desde la ligereza, se dice, por ejemplo, del arte conceptual, o de ciertos tipos de literatura, que es en sí, el terreno que nos ocupa. Todo requiere una real exploración, es ir más allá, de la impostura, de la teatralización, bien sea, para valorar o desvalorar algo, sea cual fuere dicho objeto. No se puede caer en esa prepotencia que redundará en pereza intelectual y espiritual.

No se puede pensar a la literatura como una simple cuestión de moda, porque entonces qué pasaría con las obras que han superado el paso del tiempo, en cuyo caso, tienen un carácter universal, que va más allá de la simple transgresión y de una simple moda. Pero también las obras no canónicas se abordan por otras cuestiones, que van incluso, más allá de su trascendencia universal. Puede ser, su pertinencia, para la interpretación del comportamiento y las tendencias de determinadas estéticas literarias. Si se habla de transgresión o de deconstrucción, entonces hay algo que se superpone: ¿en qué se innova?, ¿realmente se está innovando?, y ¿esa innovación tiene valor estético solo por ser algo innovador?, o solo ¿se está copiando lo ya innovado?, o solo ¿hay una postura de innovación que deviene en farsa? No son interrogantes que se puedan responder a la ligera, pero quizás, conviene asumir una postura posible, al menos en cuestiones de crítica literaria. Tal vez, la postura sea la indagación, la búsqueda, la indefinición, la duda, y, sobre todo, el soporte de las lecturas cuidadosas de las obras, no para fijarles teorías o críticas que no se acomodan bien o nada, sino para entenderlas en su sentido más amplio.

Lo que implica, tratar de ver más allá de las categorizaciones, más allá de los esquemas ya hechos para ser implantados. Buscando entender la obra desde su profundidad e inexactitud misma, con un carácter esencialmente dialógico. Es probable que, en cierta medida, posea quizás, un carácter de amplitud interpretativa, en la que vida y obra no están delimitadas, como tampoco, lo están vida e interpretación. Buscamos el camino de la interpretación en su visión más amplia y a la vez más circunspecta. Usamos el lenguaje, pero este siempre es insuficiente para explicarnos el mundo, tal vez, solo desde la literatura, entendemos una pequeña porción de “realidad” o de “ficción” y estas a su vez suelen confundirse.

El carácter de búsqueda debe sostenerse, debe tratar de trascender cualquier límite posible, incluso el del lenguaje mismo. Por eso, siempre deviene la interpretación de la obra, partimos de la duda, de nuestras propias imposibilidades, y justo es eso lo que posibilita dotarla de sentido desde múltiples perspectivas para ser abordada. El escritor crea un mundo o varios mundos, para frecuentarlos, y tratar de dar cuenta de ellos desde la “ficción”. Surge el lector autónomo, quien asume determinada recepción de la obra que ha llegado a sus manos, una vez el autor ha entregado ese texto a los otros, ya esa creación se sigue formando por todas las infinitas lecturas. De allí que, tal vez, su estado ideal, sea ese estado de infinitud, un raudal fluyendo, de “obra abierta” dada “la improbabilidad de una estructura del mundo” (Eco, 1984: 6), como se concibe, quizás, la contemplación de la vida misma.

Pero el carácter de algunas obras, en este caso, la narrativa policial, tiene una valoración en la construcción de los imaginarios sociales, y su sentido estético radica en replantearse los propios cánones implicados en el género mismo.

Es llegar a entender el diálogo que se propicia cuando se tiene una literatura policial, en lo referente a España, consolidada en cuatro novelas. Literatura policial, entendida desde un clima tropical, con un color local, que se extiende en el entramado narrativo, para llevarnos a fijarnos en las cuestiones del género y en sus variaciones, que se originan dados los

distintos contextos sociales, las atmósferas, los momentos políticos, y demás fluctuaciones que han incidido en la creación narrativa del género en el autor.

Por último, partir del reconocimiento de lo que aquí se busca, respecto a la manera en que Gonzalo España, trata de indagar, a partir de los modos narrativos y desde diferentes perspectivas posibles, en las que se mueve su propuesta estética, tal vez, para reformular el género mismo. Lo que buscaba, era entender, desde la interpretación literaria, de qué modo singular, España, logra incursionar en el género policial. Para luego, hacer un rastreo de otras literaturas del género policial, y de esta forma, establecer diferencias y similitudes, distanciamientos y visiones de mundo que parten de la cosmovisión de los autores que han incursionado en el género. Me interesaba España, porque es un escritor que ha logrado consolidar cuatro novelas policiales, otros autores han superado en número, pero para ello, debió pasar mucho tiempo. En tanto que, en el camino investigativo, hallé pocos trabajos académicos en torno a su propuesta estética del género. Considero que, es primordial, hacer este aporte a los estudios en torno al género negro, para facilitar el diálogo con otros autores, lectores, académicos, críticos, interesados en este tipo de literatura, que prevalece y se fortalece en el país, como en otras latitudes. Fundamentación de interés, clave para valorar las propuestas estéticas desde múltiples miradas, que nos lleve, mediante el terreno de la interpretación, a comprender el comportamiento de esta literatura y sus transformaciones, mixturas, acercamientos, diferencias y demás fluctuaciones. Queda pues abierto el camino de la exploración e introspección a las tendencias del género policial, en cuyo caso, espero haber contribuido, por lo menos, en alguna medida.

Bibliografía

- Arriaga Arango, Eduard (2007). "El género negro en el campo de la novela colombiana". *Revista Hojas Universitarias*. (59): 139-148.
- Auerbach, Erich (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. Mijaíl (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Benjamin, Walter (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bergson, Henri (2011). *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Borges, Jorge Luis (1982). "El cuento policial". Prólogo a *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Barcelona: Bruguera.
- Breton, André (1966). *Antología del humor negro*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Calvino, Italo (1998). *Las ciudades invisibles*. España: Siruela.
- Chandler, Raymond (1980). "El simple arte de matar". *La novela policíaca*. Barcelona: Bruguera.
- Coma, Javier (2001). *La novela negra*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Di Paolo, Osvaldo (2011). *Cadáveres en el armario. El policial palimpséstico en la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Teseo.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Humberto (1992). *Obra abierta*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina, S.A.I.C.
- España, Gonzalo (1998). *Mustios pelos de muerto*. Bucaramanga: Sic.
- _____ (2008). *Cinco disparos y una canción*. Bogotá: Panamericana.
- _____ (2001). *Un crimen al dente*. Bucaramanga: Sic.
- _____ (2011). *El caso Mondió*. Bogotá: Ediciones B.

- Forero Quintero, Gustavo (2012). *Crimen y control social*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- _____ (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Medellín: Siglo del Hombre.
- _____ (2012). *Trece formas de entender la novela negra*. Medellín: Planeta.
- _____ (2007). "Indefiniciones y sospechas del género negro". *Revista Hojas Universitarias*. (59): 124-138.
- _____ (2010). "La novela de crímenes en América Latina: Hacia una nueva caracterización del género". *Revista Lingüística y Literatura*. (57): 49-61.
- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Gutiérrez, Felipe (2011). "El detective, ¿una especie en peligro de permanecer? Detección y escritura en tres textos del hard-boiled colombiano". Alex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (Eds.). *Género negro para el siglo XXI* (pp. 145-158). Barcelona: Laertes.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Giardinelli, Mempo (2004). "Sobre el género negro. Entrevista de Tocilovac". Suplemento Dominical *El Comercio*. Consultado el 16 de agosto de 2011, en <http://www.mempogiardinelli.com/entre6-genero-negro.htm>
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos.
- Kafka, Franz (1997). *El proceso*. Buenos Aires: Losada
- Kracauer, Siegfried (2010). *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.
- Lafforgue, J. & Rivera, J. (1996). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Link, David (comp.) (1992). *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Martín, Escribà, Á. & Zapatero Sánchez J. (2007). Una mirada al neo-policial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de literatura Hispanoamericana* 2007 (vol. 36) 49-59.
- Ospina, Acosta, María del Mar (2015). *Digresiones*. Bogotá: Caza de Libros.

- Paco Ignacio Taibo II (2011). "La nueva gabardina de Bogart". Mariano Sánchez Soler (ed.). *Actas de Mayo Negro. 13 Miradas al Género Criminal*. (pp. 163-166). Alicante: ECU.
- Piglia, Ricardo (1979). "Introducción". *Cuentos de la serie negra*. (pp.7-14). Buenos Aires: CEAL.
- Piglia, Ricardo (1986). "Sobre el género policial". *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo (1992). "Lo negro del policial". Daniel Link (Comp.) (pp. 55-59). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Pöppel, Hubert (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Pöppel, Hubert (2010). "Fuerzas centrífugas y centrípetas en Santiago Gamboa y Gonzalo España: La novela policíaca colombiana en el contexto de la glocalización". *Revista Iberoamericana*. (231): 359-376.
- Saer, Juan José (1999). *La narración objeto*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Salem, Carlos (2011). "El detective necesario: Cuánta soledad, carajo". Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero (Eds.). *Género negro para el siglo XXI* (pp. 267-281). Barcelona: Laertes.
- Sánchez Soler, Mariano (ed.) (2009). *Actas de Mayo Negro. 13 Miradas al Género Criminal*. Alicante: ECU.
- Sánchez Zapatero, Javier y Escribà, Àlex Martín (Eds.) (2011). *Género negro para el siglo XXI. Nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Laertes.
- Sánchez Zapatero, Javier y Escribà, Àlex Martín (2007). "Una mirada al neo-policial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II". *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*. (36): 49-58.
- Sklodowska, Elzbieta (1991). "Transgresión paródica de la fórmula policial". *La parodia en la nueva novela hispanoamericana. (1960-1985)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Trelles, Paz, D. (2008). *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. (Tesis doctoral). Universidad de Austin. Recuperado de <http://www.docstoc.com/docs/47007470/La-novela-policial-alternativa-en-Hispanoamérica-Detectives-perdidos-asesinos-ausentes-y-enigmas-sin-respuesta>
- Todorov, Tzvetan (1992). "Tipología de la novela policial". Daniel Link (Comp.). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.

ANEXOS

ANEXO 1

EL GÉNERO DESDE LOS OTROS GÉNEROS²⁵

Edgar Allan Poe creó el relato policial moderno a partir de aquellos tres magníficos cuentos en los que dejó fijados los elementos que serían clásicos del género: un investigador astuto; un amigo de pocas luces que lo acompaña y ayuda a dar brillo al investigador astuto; una deducción larga, compleja y perfecta, sin fallas, por medio de la cual “soluciona” el “caso” (en realidad, un problema); y la inteligencia superior del detective frente a la más bien burocrática de los miembros de la corporación policial.

Desde entonces, el género se constituyó en “uno de los símbolos de nuestra época”, como señaló José María Navasal (1916-1999), periodista chileno que a mediados del siglo pasado fue uno de los sudamericanos que mayor autoridad pareció alcanzar en esta materia. En su *Antología de los mejores cuentos policiales*, Navasal plantea que “los hombres del siglo XX tienen en la novela o el cuento policial su entretención favorita” (Navasal, J.M., 1974), y menciona a personalidades como Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill o Albert Einstein entre los más fanáticos lectores. Y también cita a escritores consagrados de la literatura universal, como Aldous Huxley, William Faulkner, Guillaume Apollinaire, Ernest Hemingway y Sinclair Lewis. A los cuales hoy podrían agregarse decenas de otros nombres ilustres, empezando por Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y muchísimos más.

Pero esta “entretención favorita” sería cierta solo en parte, puesto que deviene de la vocación crucigramática y perfeccionista que se originó en el cientificismo positivista del siglo XIX. Era la lógica del progreso indefinido que se apoyaba en el poder omnímodo de la ciencia y el razonamiento, idealismo que llegó hasta el siglo XX y que estimaba que los genios solitarios ocupaban sus ratos de ocio en este tipo de lecturas.

²⁵ GIARDINELLI, Mempo. El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica. Capital intelectual, Barcelona, 2013.

Pero la otra parte de la verdad radica en que el mundo cambió, y cambiaron las exigencias. La radio y el cine primero, y la televisión después, impusieron otras urgencias, y así el relato de acción, por ejemplo, exigió una estética de realismo más acorde con la mentalidad del siglo XX. A partir especialmente de la Primera Guerra Mundial y de algunos procesos sociales revolucionarios, en los años 20 y en los Estados Unidos e inevitablemente vinculada a la literatura del Far West, surgió esta novelística que hoy llamamos género negro y que ya en sus comienzos apareció como una literatura en la que deducción y razonamiento eran sustituidos por acción pura y decisiones urgentes. Además la psicología empezó a jugar un rol cada vez más protagónico, mientras la sociedad se volvía más compleja y brutal. La literatura policial no pudo evitar ocuparse cada vez más de la vida misma tal como era, antes que de los devaneos intelectuales de literarios detectives.

Hoy, seriamente, nadie podría negar que muchas obras maestras del género negro tienen tanto nivel formal y calidad textual como cualquier otra obra de cualquier otro género literario, pero la verdad es que todo lo que no cabe dentro de lo deductivo clásico sigue siendo un asunto bastante resistido. Es, podría decirse, una concepción tradicional centrada todavía, y casi en exclusiva, en la escuela de la narración británica, clásica por excelencia aunque haya sido un norteamericano, Poe, quien la creó.

La mencionada antología de Navasal, como tantas otras publicadas en la segunda mitad del siglo XX, incluye algunos de los mejores cuentos del relato detectivesco clásico, con mayoría de autores ingleses y algunos norteamericanos que trabajaron el género "a la inglesa" (como Ellery Queen o Cornell Woolrich). Entre esos textos figura "La desaparición de mister Davenheim", de Ágatha Christie, que es una muestra ejemplar de esa concepción de lo policial en que el crimen es considerado algo así como un juego de entretenimiento. Lo dice la autora: "Yo abordé estos problemas como una ciencia exacta; una precisión matemática que parece ser, desgraciadamente, muy rara en la nueva generación de detectives". Y luego pone en boca de su inefable Inspector Poirot: "Yo me considero como un asesor especializado".

Es interesante detenerse en esta concepción de Poirot, investigador belga nacido a la literatura en 1923, porque su sola misión, entonces, parecería consistir en demostrarle a los lectores que son un poco tontos si no consiguen desentrañar el enigma, el cual es obviamente indescifrable. Y a mayor abundamiento, cabe recordar lo que pensaba Christie del crimen: para ella había "tres clases desapariciones (...). La primera y más corriente es la desaparición voluntaria. La segunda, y tan abusada, es llamada amnesia, raramente genuina. La tercera es el asesinato en que el criminal logra deshacerse con éxito del cadáver.

Más o menos la misma idea gobierna a los diferentes autores del policial clásico. El cuento "La casa de Goblin Wood", de Cáster Dickson Carr), fue elogiado en 1947 por Ellery Queen en un artículo laudatorio publicado en su *Mystery Magazine*: "Resulta que el autor está jugando al gato y al ratón con el lector: en vez de establecer una cosa aparentemente sobrenatural, para luego explicarla satisfactoriamente (que es el procedimiento usual, y lo suficientemente bueno para quienes lo practican), el autor echa mano de una explicación que resulta natural, solamente para sumergir más profundamente el relato en el campo de lo sobrenatural.

Ellery Queen llegó a ser uno de los máximos exponentes de esta corriente de escritores. Pero también, él era un juego, puesto que nunca existió: Ellery Queen fue el seudónimo que crearon Manfred B. Lee y Frederic Dannay, dos escritores asociados en 1928. Aunque suscribieron "la norma intelectual que se ha impuesto el género policiaco moderno de ser absolutamente leal con el lector", ello resultó ser solo una bonita frase, pues aunque decían darle todos los elementos al lector en realidad nunca dejaron de jugar con él al gato y al ratón.

Por otra parte, es notable la obsesión de estos autores por encontrar siempre la "solución correcta", de igual modo que Christie-Poirot fueron obsesivos del "orden y la limpieza". Para ellos la realidad circundante era como que no existía, y casi se diría que la despreciaban porque contaminaba la pureza de juego de salón que era para ellos esta literatura. Podría pensarse hoy, incluso, que fueron estos artilugios los que llevaron, a

fuerza de reiteraciones, la generó deductivo clásico a su decadencia. Y allí reside, también, lo que más de una vez se ha considerado la esencia ultraconservadora, incluso reaccionaria de esta novelística.

Desde luego que no tiene sentido renegar del viejo placer lúdico de esta literatura que han compartido millones de lectores en todo el mundo durante décadas, pero es evidente que el divorcio de la realidad puede servir como explicación de por qué lo deductivo fue siendo menospreciado en la medida en que se iba agotando: el repetitivo cuarto cerrado; la improbabilidad manifiesta de los hechos; y la artificiosa brillantez deductiva de inverosímiles detectives exóticos, fueron convirtiéndose en un lugar común.

Los riesgos que corre toda literatura que se repite, los explicó muy bien Juan Martini en su presentación a la notable novela *Marcada por la sospecha*, de Charles Williams: "El riesgo de toda fórmula radica en su reiteración mecánica, que termina por transformar en rutinario e inofensivo el mismo mensaje que alguna vez fue revolucionario. La novela policíaca inglesa, debilitada por su empecinado apego a las fórmulas y por la aceptación del sofisma como recurso, constituye un buen día ejemplo de desvirtuarían de un género".

Entre los textos clásicos seleccionados por Navasal se cuentan otras narraciones memorables: de Leslie Charteris (creador en 1928 de Simon Templar, "El Santo"); de Anthony Berkeley; del notable sacerdote Roland Knox; de Kingsley Tufts y del mencionado Cornell Woolrich (quien también escribió obras de suspenso con el seudónimo William Irish, entre ellas su apasionante cuento "Si muriera antes de despertar"). Y también Thomas Burke (1886-1945), autor de "Las manos del señor Ottermole", texto publicado en 1931 y que en un congreso de autores del género celebrado en Nueva York en 1949 fue seleccionado como "el mejor cuento policial jamás escrito". Ese cuento sigue siendo excelente, sin dudas, pero justamente porque se sale del relato clásico. En realidad es una historia de horror y suspenso, pero sobre todo de horror, en la que el submundo londinense está presente. Campea sobre la idea de Burke (curiosamente un autor del que casi no se conocen obras) la filosofía de Thomas De Quincey. No hay allí ningún detective genial; lo

que hay es una completa humanización del criminal. Burke ironiza alrededor del racismo y el chovinismo británicos, en un cuento inolvidable estructurado desde el punto de vista del asesino, que es una de las más interesantes tendencias del relato negro moderno.

Por cierto, otro autor de esta corriente que llama la atención es Jacques Futrelle (1875-1912), quien no era francés sino un norteamericano de Georgia que murió en el hundimiento del Titanic cuatro años después de crear a un notable personaje, “Van Dusen, llamado “La máquina pensante”. Escribió por lo menos un cuento excepcional, “La celda número 13”, que gira en torno de un desafío y en el cual no hay trampa alguna sino una perspectiva desde la acción, en este caso de la víctima. Como buen escritor norteamericano, Futrelle no podía sustraerse al influjo de la realidad, que es donde las cosas suceden. De hecho, Burke y Futrelle podrían ser considerados, hoy, como verdaderos precursores del género negro.

Me he detenido en el libro de Navasal porque contiene una impecable visión clásica, que fue típica de la entreguerra (1918-1939), cuando en Inglaterra se vivió el más vigoroso florecimiento de la literatura policial. Si Conan Doyle fue el máximo exponente del relato deductivo, lo continuaron primero Chesterton y luego Christie, y juntos consolidaron el género. Pero en aquel periodo surgieron varios otros autores cuya fama, todavía hoy, es notable. La gran mayoría de ellos se nucleó, a finales de los años 20, en una peculiar institución londinense: el Detection Club, que congregaba a escritores del género asociados con juramentos secretos. Los miembros de esta singular institución se propusieron un juego literario fascinante: una novela policial colectiva, que debía ser escrita por una docena de ellos, cada uno de los cuales redactaría un capítulo. Lo curioso del reto era que cada uno, al redactar su propio texto, podía imaginar un final que los autores de los capítulos siguientes necesariamente no pensarían. Así, la construcción de la obra fue totalmente empírica, y cada autor le planteó al del siguiente capítulo nuevos enigmas.

El prólogo inicial fue encargado al mismísimo Chesterton y el primer capítulo estuvo a cargo de Víctor Whitechurch (1868-1933). En total fueron catorce los escritores participantes, incluida la entonces joven Agatha Christie, y cada uno, al entregar su capítulo, debió brindar también, en sobre cerrado, el resumen de la solución que había imaginado para escribir su parte del texto. Esa obra colectiva se tituló *El almirante flotante* y es seguramente la más curiosa novela policial del género clásico y típica representación de la escuela inglesa. Pero no es una buena novela.

Y es que luego del delicioso, impecable texto de Chesterton, evidentemente los demás debieron esforzarse para mantener el mismo estilo sobrio y delicado, así como el núcleo del crimen y la figura del investigador: un inspector provinciano de apellido Rudge. Al capítulo de Whitechurch le siguen los de Christie, Dorothy L. Sayers, Milward Kennedy, Ronald Knox, John Rode, Henry Wade, G.D.H. Cole y señora, Edgar Jepson, Clemence Dane y Anthony Berkeley Cox, a quien le tocó elaborar el complicadísimo final, amarrando las claves de todos sus colegas. Quizá ese mismo conspiró contra la calidad integral de la novela, un enigma para gente paciente y aburrida, o aficionados a crucigramas, lleno de trampas para el lector. Y es que cada autor le dio a su capítulo la artificiosa complicación que se le ocurrió. De donde el resultado fue antes un juego de literatura, como reconoce Sayers en la introducción.

No obstante, en mi opinión esta novela puede ser considerada como un inmejorable ejemplo de la frontera existente entre la novela enigma clásica y la novela negra moderna, en la que la vida real y la violencia de nuevo estilo que trajo el siglo XX, entraron para quedarse y para que el género sea, además de un entretenimiento, un toque de atención a la conciencia del lector.

Como sea, hay que reconocer que Poe, Conan Doyle, Chesterton y tantos más le aseguraron al texto policiaco una popularidad extraordinaria. Con ellos alcanzó esta literatura sus máximas y más brillantes posibilidades, quizás sobre todo Agatha Christie, cuya obra es hoy indiscutible clásico de la literatura deductiva del siglo XX.

Pero también se alcanzó el agotamiento y fue entonces cuando surgió esta otra novelística de la mano de Dashiell Hammett, quien a partir de 1924 cambió todas las reglas del juego. Literalmente, porque a partir de él la literatura policial dejó de ser un juego (Giardinelli, 2013:70).

DEL GÓTICO A LA MOTIVACIÓN SOCIAL

Pero antes de hablar de Hammett, todavía hay que decir algo más de esta literatura que, aunque desde su origen careció de grandes pretensiones, desarrolló un fantástico camino en el siglo XX en la medida –es una hipótesis– en que iba recogiendo las ofrendas de múltiples tradiciones literarias. El género policial, en cualquiera de sus variantes, ni nació destinado a la trascendencia académica ni tuvo la intención moralizante que se ha querido atribuirle. Nació simplemente como una narrativa de entretenimiento que respondía a una decisión literaria un tanto aristocrática, lúdica y de desafío a la inteligencia del lector. Su carácter predominante burgués y urbano constituye otra de las posibles explicaciones al fenómeno de su popularidad, imparable desde finales del XIX.

Pero en el caso de su vertiente negra, la literatura policial incorpora el aporte de otras tradiciones: la novela de caballería, la de aventuras, el realismo crítico. Incluso en un precursor como Bret Harte se observa un estrecho vínculo con la épica de la gran literatura universal: Harte escribió varios cuentos que reinterpretaban *La Ilíada* en la California de mediados del siglo pasado.

Aparte, la urbanidad del género negro podría interpretarse como una especie de traslación de la barbarie del descampado a la barbarie de la jungla citadina. Así se explica, además, que las novelas del Oeste, que narraron esa épica típicamente norteamericana del siglo XIX y que dieron una notable narrativa, se hayan constituido en antecedente necesario del policial negro. Y si bien tampoco en este caso el género tuvo grandes pretensiones ni sus autores se sintieron llamados a Olimpos literarios, no se puede desconocer que de todos

modos el género negro fue convirtiéndose en una reflexión cada vez más sensible, interesante y profunda, por la sencilla razón de que hubo escritores cada vez más sensibles, interesantes y profundos.

Tanto el *western* como el policial negro son literaturas de conquista y de explicación, así como de justificación y descripción de las modalidades del capitalismo. Más allá de las intenciones que pudieron tener los diferentes escritores que delinearon ambos géneros, lo cierto es que crearon una poética propia. Y si no todos se caracterizaron por tener una preocupación predominantemente estética (la cual, sin embargo, muchos de ellos jamás descuidaron) la mayoría supo pintar con eficacia el espíritu aventurero estadounidense, e que, décadas después y sobre el fin del milenio, se impuso como estética dominante de la sociedad mundial con el rótulo de posmodernidad (y asunto que en este libro será tratado más adelante).

Pero además de la aventura y la épica, el género negro se vincula con otra riquísima tradición literaria: la antigua literatura gótica. Los vínculos entre la literatura policial y gótica son fuertes y todavía vigentes. De ahí que si bien solemos referirnos a la novela negra como la literatura policial que surge en los años 20 en los Estados Unidos a partir de Hammett y Chandler, hay que reconocer la existencia de una “negritud literaria” anterior, derivada de las novelas de terror, misterio y asuntos sobrenaturales que fueron tan populares desde el siglo XVIII, y cuyo iniciador se considera que fue el británico Horace Walpole (1717-1797), autor de *El castillo de Otranto* (1764).

Ese género deslumbró al mundo por más de 200 años (incluso actualmente inspira una cinematografía sorprendentemente popular) y entre sus precursores figuran también la británica Ann Radcliffe (1714-1823); las obsesiones sexuales del Marqués de Sade (1740-1814); los mitos satánicos y el vampirismo del clérigo irlandés Charles Robert Maturin (1780-1824) considerado en muchas historias literarias como el gran precursor de Poe; y aun el tardío pero ya clásico *Drácula* (publicado en 1897) del también irlandés Bram Stoker (1847-1912). En rigor esas fueron las primeras novelas negras, también conocidas como

góticas por la reconstrucción de un mundo medieval de majestuosidad ornamental: uno que combina las más bárbaras pasiones con la exuberancia en los detalles, los paisajes salvajes, los castillos y monasterios abandonados, y por supuesto el enorme peso de una religiosidad tan abrumadora como atemorizante. Eran novelas negras, además, porque se ocupaban de personajes y situaciones sórdidos, terroríficos, e incluían infaltables penumbras, profanaciones, torturas, criaturas horribles, las aberraciones más grotescas y hasta cierta metafísica onírica.

La posibilidad de producir estupefacción en los lectores es inagotable, infinita, como bien apunta Alfonso de Lucas en el prólogo a *Seis relatos negros*, libro que contiene seis textos justificadamente antológicos: “Un asesinato” de Anton Chejov; el célebre “Sir Hércules” de Aldous Huxley; “Una rosa para Emilia” de William Faulkner; “Miss Amnesia” de Mario Benedetti; el admirable “Una conflagración imperfecta” de Ambrose Bierce (quien también frecuentó, recordémoslo, el relato del Oeste); y ese cuento breve, alucinante, casi perfecto de Juan José Arreola que se llama “La migala”. Nótese que son magistrales versiones modernas (son escritores del último siglo, si se me permite la inclusión de Chejov, quien murió en 1904) de las posibilidades literarias del horror y lo inesperado. Y la acotación apunta a que la gótica no es una literatura pasada de moda sino una siempre vigente, porque propone que lo real y lo irreal tienen límites muchas veces indefinibles, imprecisos, como ya demostraron André Breton, Antonin Artaud, Luis Buñuel, Leonora Carrington y muchos otros surrealistas, todos ellos fanáticos lectores de los escritores góticos y del Marqués de Sade en particular. Y si bien este género pudo tener en sus inicios una intención puritana y ejemplarizadora, no es menos cierto que su estatuto principal nunca dejó de ser la calidad artística.

Me parece evidente que también hay una línea de descendencia natural que va de la novela negra gótica al relato policial negro contemporáneo iniciado por Hammett. Quizás los vasos comunicantes fueron múltiples: la novela de piratas, la de viajes, la de aventuras, la literatura del Far West y todo aquello que se llamó (y algunos siguen llamando) “literatura de evasión”, signifique eso lo que signifique.

Por eso mismo, consciente o no, el policial negro nació como un género sin grandes pretensiones, acaso porque surgió a la consideración pública en una época –la década de 1920– en que la literatura universal dio obras excepcionales: *Ulises* de James Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, y la consagración mundial del entonces recién fallecido Franz Kafka. Por estar desdeterminado a las grandes masas y a gente de poca cultura, este género nació, podría decirse, “fuera de la literatura”. Evidentemente –y como se ha apuntado en páginas anteriores– su popularidad fue uno de sus “pecados originales”.

Pero esa misma calidad de género marginal, especie de *outsider* de la literatura, colocó a la novela negra en un estado de constante emergencia fue y sigue siendo el drama de este género, hay que decirlo, porque la exigencia masiva de lectores y editoriales obliga a quienes lo trabajan a producir a destajo y bajo presión. Por lo tanto hay de todo, y seguramente es por eso que el género ofrece tanta página mediocre, tanta falta de rigor, tanto descuido y tantas situaciones chuscas, demagógicas o caricaturescas. Sin dudas, y con razón, es todo eso lo que hace que muchos lo consideren un subgénero. A ello contribuyen, por cierto, los editores, norteamericanos y de todo el mundo, que parecen pensar más o menos así: “El público devora este género; por lo tanto hay que hacer que los autores produzcan en serie. No importa la calidad, lo que importa es vender; y vender el género, no necesariamente títulos o autores”. Como toda literatura destinada al consumo masivo, termina quedando al costado de la así llamada gran literatura universal, y acaba siendo considerada un subgénero junto con la ciencia-ficción, el *western*, la novela rosa, el folletín de aventuras y el cine de clase B. Al costado, por detrás y por debajo, el mito se ha instalado en la conciencia de la cultura moderna: se trata de una “literatura de evasión”.

Para completar la condena, con el cine y la televisión se consolidó el menosprecio hacia este género que nunca pareció sujeto a rigurosas leyes literarias sino más bien a las leyes del mercado: todo debía ser masivo y por lo tanto fácil, rápido, digerible. La tributadora comercial es implacable, se sabe, y no da tregua: escritores, lectores y editores se lanzaron al juego, como siguiendo la consigna establecido por el escritor inglés Edgar Wallace (1875-1932): “Tres asesinatos por capítulo y a otra cosa. Así de brutal es esto”.

Desde luego, aquel menosprecio fue injusto. Porque el género, además de obras condenables por su bajo nivel estético, también ha dado extraordinarias novelas que no pueden ser marginadas de la gran literatura universal. La moderna novela negra –en sus mejores expresiones– alcanza una dimensión filosófica notable al indagar con agudeza en la condición humana, y además las preocupaciones formales y el cuidado de la estética literaria han estado siempre presentes en sus autores más representativos. Hoy puede afirmarse que esta literatura ha superado lo puramente enigmático, y se ha atrevido a indagar, reflejar y cuestionar la sociedad contemporánea mediante la elevación a categoría artística de una forma generalmente despreciada por “evasiva” o “consumista”.

Como hemos visto, Javier Coma define al género destacando la importancia que tuvieron los años 20 estadounidenses cuando con el auge del cine se vivió un jolgorio económico asombroso. En su libro *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana* reconoce al comic y al jazz como características de época y a los llamados “años locos” como delineadores de modelos de comportamiento y de consumo verdaderamente originales. Y subraya que junto a la frivolidad y el heroísmo cinematográficos, las rubias platinadas y los galanes y los cowboys, también se desarrolló un agudo sentido crítico, por lo menos en la literatura. Por eso cuando todo explotó, con la crisis de 1929-1930 y la sucesión de huelgas, represión, desempleo, gangsterismo político y sindical, corrupción generalizada, guerras entre bandas mafiosas y tráfico de alcohol, armas y drogas, los escritores estadounidenses no tuvieron necesidad de inventar esa realidad. Simplemente la metieron en sus narraciones, la mostraron e interpretaron, y después la llevaron a la pantalla. Así se explica que muchos de los mejores autores del género negro, como Hammett, Chandler, Cain, Gruber, McCoy, Thompson y el mismísimo William Faulkner, entre otros, fueran todos notables guionistas de Hollywood.

De modo que es posible afirmar que el género negro nació como una corriente interna, natural, dentro de la tradición realista de la literatura norteamericana. Hay una conciencia social en estos escritores, señalaron Piglia y Martini en más de una ocasión. Scott Fitzgerald, Caldwell, Steinbeck, John Dos Passos, Nathanael West, Faulkner y Hemingway

eran todos considerados *tough-writers* (escritores duros). Y aunque algunos de ellos produjeron obras acaso involuntariamente negras, otros como Hemingway (con *Los asesinos* y *Tener y no tener*) y Faulkner (por lo menos con *Santuario*) deben ser considerados fundacionales, ya que anticiparon características del estilo narrativo negro: crimen; intriga y suspenso; fuerte oralidad con predominio de diálogo duro; acción vertiginosa; ironía constante; y corrosiva de costumbres.

LA NOVELA DE VAQUEROS COMO ANTECEDENTE DE LA NOVELA NEGRA

“Si *Cosecha roja* es considerada de modo casi unánime la primera obra de la novelística “negra” o “dura”, también es verdad que entre los antecedentes de esta pieza de Dashiell Hammett y de todas las que le siguieron para conformar este género, suele pensarse siempre en los mismos autores del siglo XIX: Poe, Hawthorne y Conan Doyle. Pero lo que no es frecuente es que se mencione como antecedente de la novela negra a la literatura norteamericana finisecular sobre temas del Oeste. La novela de aventuras en general, y en particular esta narrativa, contiene todos los elementos que, luego, determinarán las características peculiares del *thriller*, estilo narrativo que desde hace décadas fascina a millones de lectores en todo el mundo, y que compite —en una especie de apasionante y sorda lucha— con los reiterativos y bastante previsibles misterios de cuarto cerrado cuyo paradigma fue y sigue siendo la novelística de Agatha Christie (1890-1976).

En la literatura norteamericana del siglo XX es posible advertir dos propuestas determinantes: una desestima el romanticismo liviano; la otra adopta la brutalidad y la violencia como formas realistas de expresión. Esta idea, brillantemente expuesta por Jorge Luis Borges en su prólogo a los cuentos de Bret Harte (HARTE, Bret. Bocetos Californianos. Bruguera, Barcelona, 1979. HARTE, Bret. Maravilloso Oeste, Novaro, México, 1967), ayuda a explicar lo que hemos aventurado: la influencia de la novelística del Oeste estadounidense sobre el moderno género negro. Más aun, diríamos que esa influencia es, en realidad, una línea de continuidad: no puedo haber novela negra (de Hammett en adelante) sin la literatura romántica y de acción de los autores decimonónicos del llamado Far West.

Entre ellos sin duda el más llamativo y vigente, y el que más profunda huella parece haber dejado, fue Francis Bret Harte, quien nació en Albany, New York, en 1893 y falleció en Londres en 1902.

Curiosamente, aunque llegó a California a los 17 años y allí vivió muy poco tiempo trabajando como minero, cartero, periodista e impresor, puede considerarse a Harte como el más eficaz cronista del Oeste, autor de las páginas más extraordinarias de ese mundo aventurero. No en vano fue el primer escritor que instaló a California en la literatura universal, como ha señalado Ned E. Hoopes en su introducción a *Maravilloso Oeste*.

Padrino literario de Mark Twain, admirado por Dickens, Kipling y Borges, Bret Harte (quien como autor eliminó su primer nombre y la segunda “t” del segundo) es, sin dudas, el gran modelo de escritor del Far West que ha marcado con fuerza al género negro. Creador de personajes inolvidables que luego se transfirieron —a veces caricaturescamente— al cine y la televisión, ha logrado pasar a formar parte de la mejor tradición literaria norteamericana. Como señala Borges, Harte fue motivador de la ruptura literaria de los norteamericanos del siglo XX: “Dos consecuencias ha tenido el propósito de no ser sensiblero y de ser, Dios mediante, brutal: el auge de los *hard-boiled writers* (Hemingway, Caldwell, Farrel, Steinbeck, James Cain); y la depreciación de muchos escritores mediocres y de algunos buenos, como Longfellow, Dean Howell y Bret Harte”.

Volviendo al asunto acerca de la depreciación, (que lo fue de todo el género de vaqueros) se heredó luego al género negro, quizás por el pecado de ser tan popular. No obstante, sus modelos (Harte, Ambrose Bierce, Stephen Crane, Zane Grey y William S. Porter, más conocido por el seudónimo de O. Henry) se impusieron por el manejo de la acción más bien brutal que define a los autores del género negro.

Así, algunos personajes inolvidables de Harte (el fascinante John Oakhurst, tahúr; el cochero de diligencias Yuba Bill; el abogado y coronel Starbottle; mujeres delicadas y valerosas como Miss Mary, Betsy Barker o la encantadora Miggles) sobrevivieron, más como influencia, como línea de continuidad. Es posible y sencillo ver perfiles de Oakhurst en los Madvig o Beaumont de Hammett, en el Vic Malloy de Chandler, y en muchos personajes de Cain y de Goodis. Y aun en el protagonista de “Los asesinos” de

Hemingway, que estelarizó en el cine, como Jack Browning, un mediocre actor llamado Ronald Reagan.

Otro escritor que sin dudas fue determinante del estilo narrativo policial norteamericano de acción constante, diálogos crudos, suspenso e individualismo, y de quien se conoce mucho menos, es el prolífico Zane Grey (1872-1939). Junto con Margaret Mitchell (autora de la novela *Lo que el viento se llevó*) fue el escritor norteamericano más leído del primer tercio del siglo XX.

Nacido en Ohio y dentista de profesión, al igual que Harte casi no vivió en el Oeste: durante unos pocos años acompañó una caravana militar, pero en ese lapso recopiló el material suficiente para escribir la más importante serie de novelas sobre el Far West: alrededor de treinta, de las que se vendieron casi 20 millones de ejemplares entre 1912 y 1930, fueron traducidas a quince idiomas y tornaron al género en un clásico de nuestro tiempo. La conquista de territorios, la lucha contra los indios, el cuatrерismo, la abnegación de los pioneros colonizadores y la fundación de ciudades, fueron los temas que le permitieron crear toda una galería de personajes, luego llevados al incipiente cine de vaqueros y en cuyas tramas siempre fueron protagónicos la acción, la violencia por el poder, la gloria y el dinero.

En *Al oeste del Pecos*, una de las novelas más emotivas sobre la conquista del Oeste estadounidense después de la Guerra de Secesión, Grey narra la historia de una familia sureña que se adentra en territorio comanche para establecerse en inhóspitos parajes y dedicarse a la cría de ganado. Publicada originalmente en 1915, es una obra vigorosamente relatada y con una singular riqueza descriptiva, en la que llaman la atención los diálogos breves y latigüantes, el sentido del humor y la ironía, y algunos memorables pasajes de acción y violencia (GREY, Zane. *Al oeste del Pecos*, Bruguera, Barcelona, 1981). Características todas ellas que de algún modo se repiten en otros títulos emblemáticos de la obra de Grey, como *Los jinetes de la pradera roja* (1912), *Bajo el cielo del Oeste* (1914),

Hasta el último hombre (1921), *Nevada* (1928) y *El explorador de la Estrella Solitaria* (1937).

En sus muchas novelas y relatos Grey estuvo muy lejos de describir y narrar la caricatura de vaquero que hizo Hollywood posteriormente. Su mayor mérito literario acaso sea el realismo costumbrista, con hombres y mujeres de carne y hueso que se mueven y hablan como se mueve y habla la gente, característica de la literatura norteamericana que es advertible en escritores posteriores como Hammett, Chandler, Faulkner, Hemingway y tantos más.

Es notable cómo este hombre, necesariamente influido por la ideología sureña –racista y pletórica de misticismo- supo mantener una visión crítica y poco maniquea: en las obras de Grey los “malos” no son siempre los indios, los pobres o los mexicanos. Incluso, si bien hay momentos en los que ofrece equivocadas versiones históricas (como su explicación de la guerra México-norteamericana, y en particular de la batalla de El Álamo), las miserias humanas de los bandidos abarcan también a los texanos rubios, y así destaca las características de fidelidad y valentía de los vaqueros mexicanos como revela su admiración por los pueblos llamados entonces “pieles rojas”.

Si se acepta la separación entre novela-enigma o clásica y novela de acción criminal o negra, parece evidente que la literatura del Oeste norteamericano, con sus *cowboys* emblemáticos, fue una de las que mayor influencia ha tenido en esta segunda especie. Más aún, me atrevo a afirmar que la novela negra norteamericana no hubiera existido sin el antecedente de aquellas obras entre épicas y pueriles, entre rimbombantes e ingenuas.

La transfusión de sangre parece haber sido directa: el ritmo, la acción, el heroísmo individual como componentes principales; también el humor rodeando valores como la ambición por el dinero, la gloria personal y –desde ya- también la vocación de conquista de poder político. Finalmente, en la literatura *western* ya se encuentra el elemento que será primordial de la literatura negra: el crimen. Incluso podría decirse que la riqueza no

debidamente valorada de la novela de aventuras de vaqueros, indios, gambusinos y solitarios *outsiders*, aún hoy parece inagotable a pesar de los estereotipos fabricados por Hollywood con el cine, primero, y luego con la televisión. Y a pesar, también, de las infinitas historietas dibujadas, tiras en su mayoría vulgares e inverosímiles que, si bien obtuvieron popularidad y éxito comercial, deformaron esta épica y la devaluaron como género literario.

Elementos hoy subyacentes en la mejor novela negra —como el poder, la corrupción, la crítica social— ya estaban presentes en aquel género, en el que se describía la brutalidad del atropello de los blancos contra los indios, el exterminio en aras de una dudosa civilización. En sus páginas, el ferrocarril, la fundación de ciudades, las largas caravanas de carretas, la lucha contra el desierto, el juego, el alcoholismo, eran un contorno pintoresco pero necesario para darle marco al avance ideológico de la civilización capitalista. Ahí estaban también las bases filosóficas y morales que aportó la literatura del Oeste a la novela negra y a la literatura norteamericana en general del siglo XX: individualismo, nacionalismo, puritanismo religioso, romanticismo, confianza en La Ley y cierto maniqueísmo que se expresa en la peculiar visión que los estadounidenses tienen de la lucha del “bien” contra el “mal”.

La sola mención de todos estos caracteres, hoy intrínsecos del género negro —y no solo en los Estados Unidos—, es demostrativa de la profunda huella que dejó en los autores de la emergente literatura policial negra la lectura de los clásicos del Far West. Una huella que, sobre todo en los padres del género negro —como Hammett— es indesmentible.

Y aun antes, los vínculos del policial negro con la novela de aventuras, e indirectamente con la novela del Oeste pueden encontrarse en el mismísimo Conan Doyle, quien conocía y apreciaba la obra de Harte y cuya influencia junto con la de Stevenson ya ha sido señalada por Bermúdez: *Estudio en escarlata*, con su primera parte ubicada en el Oeste norteamericano, delata aquella influencia; y esa ambientación estadounidense “sirvió para

que los norteamericanos se interesaran en la obra de Sir Arthur” (Bermúdez, María Elvira en Conan Doyle, Arthur, *op. cit.*).

Por supuesto, ese influjo también se nota en la mayoría de los autores norteamericanos de la primera mitad del siglo XX, quienes casi sin excepciones abordaron la temática del crimen en torno al dinero, la corrupción, el machismo, la rudeza y el poder, como William Faulkner, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, John Steinbeck, Erskine Caldwell, Horace McCoy, James Cain, Truman Capote e incluso una mujer (caso curioso para narrativa tan machista): la notable Carson McCullers.

La conquista del Oeste norteamericano fue una epopeya fabulosa y contradictoria, como toda gesta. Y fue violenta y despiadada, injusta y bárbara, aunque se hizo en nombre de la civilización y el progreso. Y como toda conquista, no dejó de ser también un genocidio.

Y aquí cabe detenerse para hacer una precisión: ¿qué es el Oeste? ¿qué es eso de Far West? El concepto entraña una lejanía, una dirección cardinal con respecto a un punto metropolitano: la costa Este de los Estados Unidos, es decir, la prolongación del puritanismo europeo en América del Norte. Por cierto, la cinematografía contribuyó a confundir estos términos, ya que desde las viejas películas de Tom Mix, Roy Rogers y otros héroes que utilizó el capitalismo para penetrar culturalmente en el mundo, la circunstancia geográfica fue desvirtuada y así se convirtieron en Oeste territorios centrales como Nebraska, Oklahoma y Kansas, además de los hasta 1847 mexicanos Texas y Nuevo México, que de oeste geográfico no tienen nada, a no ser que están al sur poniente de Washington y New York.

Como precisa Juan Tébar en su eficaz *Historias del Viejo Oeste*, esa vasta zona quedaría comprendida “más o menos entre el Océano Pacífico y las Montañas Rocosas, que fueron consideradas durante mucho tiempo frontera entre el mundo salvaje y la supuesta civilización, no mucho más por entonces que una zona “menos salvaje” que la otra” (TÉBAR, Juan (antologador). *Historias del viejo Oeste*, Ediciones Doncel, Madrid, 1972.

Pero como esta delimitación excluiría a algunos estados como los anteriormente mencionados, el mismo Tébar precisa que “una frontera más generosa, que incluiría a todos estos territorios, podría ser el río Mississippi”. Con lo cual, según el concepto proto-imperial de la época, era “lejano Oeste” prácticamente todo el país: tres cuartas partes de los Estados Unidos.

Esa literatura parece resultar lógica consecuencia a su vez de las novelas de caballería como eminentemente rural, dado que sus ámbitos de acción generalmente son las grandes praderas, las montañas o los desiertos, y ocasionalmente pequeños asentamientos humanos, la policial negra bien puede ser vista como su correlato urbano. De hecho, las grandes ciudades y los suburbios en los que transcurren los relatos policiales negros no son otra cosa que aquellos mismos asentamientos, devenidos décadas después ciudades en las que el cemento, el hierro y la corrupción dibujan escenarios diferentes para las mismas miserias humanas.

Esos límites no son caprichosos. Desde el punto de vista de la literatura, ese gigantesco territorio dio lugar a una escritura eminentemente épica, de esperanza y de conquista, y por eso mismo cargada de intenciones morales, ejemplarizadoras, que respondían a la expansión de una nación de la que se podrán decir muchas cosas, pero no que le faltaron vocación de grandeza ni decisión. Hacia finales del siglo XX no existían caricaturas del género y el gusto popular que lo encumbró –se vendieron decenas de millones de ejemplares de una docena de autores- ayudó a crear una mitología de notable fuerza y persistencia.

Sin ser el primero de los autores del género Oeste, James Fenimore Cooper (1789-1851) dejó por lo menos una obra que puede considerarse uno de los más lejanos antecedentes del género negro norteamericano. *El último de los mohicanos*, aquella novela del indio que defiende a sangre y fuego sus tierras ante el avance de la “civilización”.

En él seguramente abreviaron otros clásicos del Oeste como Mark Twain, Harte, Bierce, Grey y algunos más. Ellos influyeron directamente a los escritores que inventaron décadas después la literatura policial negra. Todos, sin excepción, elevaron al primer plano de la literatura a un nuevo tipo de héroe: el solitario antes que el superhombre, el sujeto muchas veces desdichado y siempre crítico de las conquistas antes que el galán frívolo y desentendido del entorno social. Es decir, formas primitivas de los Sam Spade o Phillip Marlowe posteriores.

Bogomil Rainov dice que es indispensable una lectura ideológica de la literatura policíaca norteamericana, y que en ella se encuentran todas las explicaciones al individualismo y la delincuencia. Esta aseveración tiene algo de cierto –es inevitable la lectura ideológica de todo género literario- pero también es excesivamente dogmática, seguramente porque el trabajo de Rainov fue escrito en tiempos en que el mundo todavía estaba sometido a la Guerra Fría.

No obstante, el investigador búlgaro apuntaba algunas ideas que aún hoy son compartibles: “La literatura del acto delictivo se separó como género independiente y sobrepasó, con mucho, tanto por el número de las obras como por el nivel de las tiradas, a todos los géneros literarios restantes”. Y el concepto que para este capítulo más interesa es el de que “la historia del régimen capitalista es la historia del incremento gradual, pero invariable, de la delincuencia” (RAINOV, *op.cit*).

Esto sí parece cierto, y permite una vez más la vinculación entre la literatura negra y la literatura de Far West. ¿Acaso no es verdad que la conquista del Oeste norteamericano es la historia misma de la implantación del capitalismo en América? ¿No es hoy el triunfo del capitalismo salvaje una muestra cabal del grado de alienación a que puede llegar una sociedad metalizada, individualista, insolidaria y en la que el heroísmo personal es el único valor que hace al hombre capaz de resistir la gigantesca tasa de crímenes? Cabe recordar que hace unos años, a principios de los 70, la revista *Newsweek* informaba que en esas primeras siete décadas del siglo XX habían muerto por asesinato en los Estados Unidos

unos 750.000 ciudadanos, cifra mayor a la de todos los soldados norteamericanos caídos en todas las guerras de las que hasta entonces había participado ese país, que por otra parte estuvo involucrado prácticamente en todas las guerras de ese siglo... Si se actualizara esa estadística considerando los cuarenta años posteriores incluyendo Vietnam, Kosovo, Irak y Afganistán, el resultado sería escalofriante.

Las razones de esto vienen del siglo XIX y están en la constitución misma del capitalismo forjador de los Estados Unidos, ese gigantesco país sin nombre que se formó en base al puritanismo anglosajón, pero también en base al exterminio de indios y a la conquista avasallante de sus tierras, no solo en el territorio de las originales trece colonias británicas, sino también en el conquistado durante la guerra con México entre 1845 y 1847. Un proceso del cual no pudo sino surgir un tipo de personalidad y de acción que necesariamente recogió la literatura y que se trasladó, décadas después, al género que nos ocupa.

Vale decir, entonces, que el género negro devino del Far West de modo bastante natural. Se podrá, por supuesto, argüir que en realidad hay antecedentes incluso más atrás, y es cierto: se podría llegar hasta la misma Biblia, en la que no faltan crímenes. De ahí para acá toda la literatura europea, con sus novelas de caballería y con las incontables novelas morales y las filosóficas, las góticas y las políticas, no carece de relación con el crimen. No se salvan de esta regla ni *La Divina Comedia* ni todo Shakespeare. Y es que, como apuntó alguna vez Georges Simenon, el asesinato es “un acto extremo de la conducta humana”. El humano, pareciera, está condenado a vivir en el límite, al borde mismo de la contención de sus actos extremos. En la literatura negra ese límite lo ponen los policías, los detectives y el vago, omnipotente y abstracto concepto de “La Ley” que en el Oeste encarnaba la figura del sheriff.

Establecido el parentesco entre ambos géneros literarios (coincidentalmente los dos considerados “menores”) queda por ver de qué manera, página tras página –en giros y expresiones, en personajes y situaciones- la literatura de la conquista del Oeste se hizo presente en el género negro” (2013: 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34 y 35).

Entre la lista de autores anglosajones del género, también figuran: Jim Thompson (1906-1977), Cornell Woolrich, más conocido como William Irish o George Hopley (1903-1968), Patricia Highsmith (1921-1995), su protagonista es un amoral estafador y asesino ocasional llamado Tom Ripley en novelas como *El talento de Mr. Ripley*, *El juego de Ripley*, etc.²⁶ Sin embargo, como una de sus obras más notables, destaca *Extraños en un tren* (1950). Varias de sus novelas fueron llevadas al cine, como *Carol*, *A pleno sol*, entre otras.

Chester Himes (1909-1984), James Hadley Chase (1906-1985), Erle Stanley Gardner (1889-1970), W.R. Burnett (1899-1982), Stanley Ellin (1916-1987), Ross Macdonald, seudónimo de Kenneth Millar, escritor californiano que crearía a uno de los grandes detectives de la novela policíaca, el detective privado Lew Archer.²⁷ Eric Ambler (1909-1998); Donald E. Westlake (1933-2008), además de escritor, fue guionista, cultivador de un refinado humor en la literatura policial; entre sus personajes preferidos aparecen John Dortmunder, Parker y Alan Grofield.

²⁶ Vive de suplantar, [su personaje Mr. Ripley], a las personas que asesina, por lo general desagradables niños de rica familia. Es una especie de antihéroe. Highsmith es una escritora muy bien dotada para crear personajes morbosos, perturbados (...) y posee un estilo conciso y muy económico, aprendido de Guy Maupassant. Crímenes *Bestiales* es una colección de cuentos protagonizados por mascotas asesinas, por ejemplo, hamsters. *Siete cuentos misóginos* narran asesinatos realizados por mujeres. Consultado en: https://es.wikipedia.org/wiki/Patricia_Highsmith.

²⁷ Pueden citarse sus novelas *Dinero negro*, *El martillo azul* o *El caso Galton*. Matthew J. Bruccoli, *Ross Macdonald*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984. Tom Nolan, *Ross Macdonald: A Biography*, Nueva York: Scribner, 1999.

ANEXO 2

ENTREVISTA 1

Charla con el escritor Gonzalo España²⁸

En las entrevistas, cuenta Gonzalo España, cómo desde muy pequeño había empezado a escribir cosas, incluso, ganó una mención honorífica de literatura. Pese a que una vez en el bachillerato, ya se daba cuenta de la dificultad, en aquella época, de hacer una carrera universitaria en letras, lo que le llevó a decir: “a un escritor no lo gradúan de ningún lugar, pues solo lo gradúa la obra”. En sus comienzos inició escribiendo textos sobre historia para la editorial Áncora, sobre los radicales del siglo XIX, una antología de los escritos de Rafael Núñez y un libro que se titula *La guerra civil de 1885*, luego, el libro *Carlos Holguín y el debate de la táctica*.

El autor, dice buscar enfatizar en la creación de un ambiente, un ambiente que, en sí, le resulte preocupante al lector, un ambiente de la sordidez, de la conjura que hay detrás de todo, que sea, como una especie de pesadilla en la que se mueven personajes y en la que se mueve el investigador.

Piensa que, si en la novela policial no se hace plan, se descubre que a las cincuenta o cien páginas alguna cosa le quedó floja, que allí hay una inconsistencia y que usted tiene que volver a encontrarla. Empieza el autor a observar: cuándo el personaje realiza determinada acción, cuándo debe ser la resolución del problema, aunque cree, que aún así no deja de ser, la creación, un viaje a lo desconocido, porque vienen situaciones nuevas, cosas que pensaba que no creía que iban a aparecer, entonces cree que siempre se debe dar tanto y más en la gestación de esa obra. Para él, este tipo de literatura, es el género de los banjos fondos, de la sordidez de los ambientes urbanos, los prostíbulos, de los malos lugares, unido a las malas gentes o a las gentes que frecuentan estos lugares. La novela negra, dice, cree que es eso.

²⁸ Realización: Dina Álvarez, Clara Prieto, Henry Vinasco. Departamento de Humanidades y Letras. Isaías Peña. Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte. Ligia Echeverry. Unidad de Medios Audiovisuales UMA. Germán Pérez. Universidad Central. Publicado el 17 de octubre de 2008.

Mientras que la novela policíaca gira alrededor de un crimen. Es la novela policíaca de los altos fondos, por así decirlo, una novela como la de Agatha Christie, que es una novela policíaca, aunque es un problema, casi una novela académica, pero esas novelas no son de un ambiente de sordidez. Yo me inicié con Poe, con los cuentos de la Calle Morgue, con la Carta robada, esos fueron mis primeros textos, digamos de tipo policiaco, pero luego llegaron muchas novelitas, llegó Chandler, llegó también el cine negro, llegaron clásicos del cine policiaco, no los recuerdo bien todos, pero por ejemplo *El halcón maltés*, y aquellas cosas que tienen que ver con crímenes, con espionajes, con esas cuestiones, y, eso, me predispuso a mí. Creo que en el momento en el que yo nací eso era más intenso. Realmente el florecimiento de la novela policíaca se da a partir de los años treinta, y su esplendor son los treinta, los cuarenta, los cincuenta. Y eso me tocó a mí bastante.

—Entrevistador: ¿En Colombia existe apoyo editorial para el género negro?

—G.E.: No, yo creo que hay muy pocas propuestas de un editor que se quiera embarcar en el género y hacer una colección de serie negra. No quiere decir que no existan buenas novelas policíacas o del género negro.

—Entrevistador: ¿Cómo emprende la creación de su novela *Implicaciones de una fuga síquica*?

—G.E.: Ya me metí en la literatura que era lo que yo quería escribir realmente. Y la novela con la que me inicié fue una novela policíaca, que fue *Implicaciones de una fuga síquica* y lo cambié en una segunda edición por *Mustios pelos de muerto*, todo lo que allí ocurre es real, ese es otro aspecto de esa línea de novelas. Las novelas me fueron dictadas por un hermano penalista, cada que yo llegaba él me contaba unas historias truculentas. Yo tomé nota de nueve casos, y realmente logré hacer cuatro novelas.

—Entrevistador: ¿Qué desea exponer en esta novela?

—G.E.: Las novelas quieren reflejar esa situación, en la que la impunidad reina, pero yo quise hacer el contraste más fuerte y más definitivo, poniendo un fiscal honrado, un hombre insobornable, un tipo muy trabajador, un tipo al que su esposa lo pone ante del dilema que

lo abandona, si sigue allí, frente a una cosa que no produce nada. Y el fiscal decide aceptar que lo abandone. Me parece que tomar ese personaje fuerte, que nunca puede resolver nada, porque esa era tal vez la filosofía de la novela. Siempre encontrarse en ese trapiche burocrático, en que los elementos técnicos no le funcionan, no están a su alcance, en que de alguna manera la gente no le colabora, no le informan. Y otra cosa importante era que, finalmente, la misma policía, los mismos investigadores se venden y lo traicionan. Entonces decidí que como los casos tienen que ser resueltos de alguna manera, para no estafar al lector, quien los resuelve es como un diletante, como una persona ajena, como alguien que lo hace es por un ejercicio intelectual, que es el abogado Laurentino Cristófor.

Yo vi una debilidad en mi novela, es que, de alguna forma, no se puede decir que sea una cosa premoderna, pero sí pre-contemporánea, por ejemplo, no está el Internet, no está el celular, y esos son aditivos que hoy en día venden.

—Entrevistador: ¿Qué autores de género negro recomienda?

—G.E.: George Simenon me parece que es como un exponente máximo, en la cosa policíaca, me encanta él, y para darme el tono cuando voy a escribir, leo siempre a Simenon, él me pone en la tónica de lo que quiero escribir. No quiere decir que yo copie ese estilo, los estilos son muy difíciles de copiar, y uno termina haciendo su propio estilo. Yo actualmente le tengo respeto a muchos escritores, por ejemplo, a Franco, me parece que ha logrado muy buenas novelas, a Nahum Montt, me parece extraordinario lo que ha hecho.

—Entrevistador: ¿Se siente comprometido con el género negro?

—G.E.: Más me hubiera encantado era que esa serie se hubiera podido realizar y hubiera tenido cierta trascendencia, pero esos son albures de las cosas del país en que vivimos. Entonces uno como escritor no puede ser un tipo que se envanezca, que considere que por el mérito intrínseco sus obras tienen que ser publicadas y van a salir adelante. No es fácil, no se va a dar eso en Colombia.

ANEXO 3

Entrevista 2

Charla con el escritor Gonzalo España²⁹

—Sandra: Maestro queremos que nos cuente primero un poco de sus obras favoritas, de sus escritores favoritos.

—España: uno de mis escritores favoritos es Lawrence Durrell³⁰ el autor de *El cuarteto de Alejandría*, si no te has leído esa novela pues no conoces la visión tal vez más completa de lo que de lo que se considera una exploración del amor contemporáneo en el siglo XX, pero es además una gran novela con trasfondo político. Otro de mis escritores favoritos ha sido George Simenon, un escritor muy popular, aunque muy pocos lo han leído, que me ha enseñado el tono, el ritmo, la manera como se debe escenificar la obra literaria y en particular la novela. Siempre que voy a escribir algo lo leo previamente, me pone el tono, me dicta el ritmo, me introduce y me aplaca las pasiones y me pone a trabajar exactamente en lo que quiero trabajar. Es un escritor de novela policíaca.

—Sandra: háganos un poco de la relación historia y literatura.

—España: se cree que están la literatura y la historia en orillas opuestas y es todo lo contrario, comparten la misma orilla, se complementan. La narrativa histórica complementa la visión histórica y muchas veces se comprende mejor el mundo de la historia desde la literatura. Acaba de morir un gran autor en los Estados Unidos de cerca de noventa años, Gore Vidal³¹, es autor de muchas novelas históricas, entre otras Lincoln, si tú quieres conocer la vida de Lincoln, el drama de cómo logra resolver el problema de la esclavitud en

²⁹ Entrevista realizada por Portafolio Cultural. Pereira. 26 de julio de 2013.

³⁰ Lawrence George Durrell (Jalandhar, India, 27 de febrero de 1912-Sommières, Francia, 8 de noviembre de 1990) fue un escritor británico. Escribió biografías, poesía, obras de teatro, de viaje y novelas. Durrell se resistió a que lo asociasen con el Reino Unido y prefirió ser considerado cosmopolita. Póstumamente se descubrió que en realidad nunca tuvo la ciudadanía británica. Se considera que su obra maestra es la tetralogía llamada *El cuarteto de Alejandría*.

³¹ Eugene Luther Gore Vidal (West Point, Nueva York, Estados Unidos, 3 de octubre de 1925 - Los Ángeles, 31 de julio de 2012), más conocido como Gore Vidal, fue un escritor, ensayista, militar, guionista y periodista estadounidense, candidato al Premio Nobel de Literatura.

los Estados Unidos y de ganar la guerra de secesión, hay que leer a Gore Vidal, por encima de cualquier biografía de él y hay que ver la película que fue exhibida, sobre Lincoln, porque también el cine, el arte nos acerca mucho al campo de la historia. Entonces no están separadas la una de la otra y, es mejor leerlas en el nivel de la literatura que en el nivel de la historia, es más humano.

—S: ¿Cómo podemos enamorar a los niños y a los jóvenes de la historia por medio de la literatura?

—G.E: Una buena cantidad de mis libros son narrativa histórica, relatos de la conquista es un libro que utilizan los profesores para contarles a sus estudiantes jóvenes adolescentes cómo fue ese complicado proceso de la conquista y que compartan mejor el sentimiento y el punto de vista del indígena o del conquistador. A su vez, libros míos por ejemplo como *Los pies en la tierra los ojos en el cielo*, que es un libro sobre la expedición botánica, es el lema de los astrónomos, es lema que Mutis tenía en el observatorio astronómico de Bogotá, ese libro que es una novela policíaca, es una novela de indagación alrededor de un túnel que encuentra debajo de donde está el observatorio astronómico, es una novela que yo he podido confirmar enamora a los niños, los encadena a la ciencia a la investigación, a los sucesos del pasado, a la historia.

De manera que, digo yo que la literatura que casi es más útil, casi es más productiva y es mucho más amena, mucho más deliciosa, mucho más acogedora, y, si el profesor sabe orientarlos y llevarlos allí, la literatura brinda un gran campo para entrar en el universo de la historia, de manera que yo creo que se pueden enamorar, se enamoran, efectivamente, a través de la literatura, de la narrativa histórica, del episodio histórico en sí. Yo he podido confirmar eso con mis ojos, yo he estado con mis lectores jóvenes escuchándoles los comentarios que hacen sobre mis libros de narrativa histórica y, es una de las cosas que más me da satisfacción del trabajo que hago.

S: Maestro, hablemos un poco del género negro y policiaco en sus obras.

G.E: La novela policiaca se considera una novela problema, se resuelve como resolver un enigma matemático, un acertijo matemático, hubo grandes cultivadores como Conan Doyle con su personaje Sherlock Holmes, como Agatha Christie con su serie de novelas que tenían por protagonista al célebre detective Poirot, pero estas novelas de serie policiaca solo atinaban a resolver dos cosas: ¿cómo? y ¿quién? ¿quién cometió el delito o el crimen? y ¿cómo? un editor de una revista norteamericana llamó, hacia la década del veinte al treinta a un grupo de escritores y les propuso que le dieran otra novela policiaca que resolviera otro problema: el ¿por qué? Y cuando empieza la investigación o la indagación del por qué se comete el crimen, de quién lo engendra y de dónde se engendra, surge el género negro.

Entonces van a mirar las cloacas de la sociedad, los fondos bajos y ante todo la corrupción que se resuelve a través del crimen. El juez que mete a un individuo a prisión por tener una botella de whisky, pero él vende barricas enteras de whisky en su casa o en sus bodegas. Y eso es lo que va a destapar el género negro, el fondo oscuro de la sociedad, lo que ha surgido a través de la industrialización, el cáncer de las grandes ciudades, de las grandes urbes capitalistas. Entonces la novela negra lo lleva a una indagación preciosa sobre los imaginarios, sobre los lugares ocultos, sobre los lugares prohibidos y crea otra clase de héroe. El héroe ya no se mueve allí simplemente indagando, el héroe se mueve allí a pistoletazo limpio, el héroe incluso tortura para obtener la verdad.

A veces hay novelas como *El secuestro de Miss Blandish* donde el autor de la novela desocupa prácticamente la novela de personajes porque todos terminan asesinados, literalmente asesinados. Digamos que, en el género negro la violencia se incrementa, pero también la indagación de las causas del crimen es mucho más profunda. Yo fui formado en el cine negro, leí mucha novela negra y eso se me contagio.

—S: *Historias de amores y desvaríos en América.*

—G.E: Es un libro de relatos que van desde la Colonia hasta la época contemporánea, cuya temática es el amor, el conflicto del amor a través del tiempo, en distintas épocas, en

distintas generaciones, son temas escogidos de distintos países, porque este libro se hizo para conmemorar el Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Entonces hay relatos peruanos, relatos brasileiros, relatos mejicanos, relatos colombianos, generalmente son sucesos conmovedores, son bastante divertidos, algunos bastante eróticos, algunos bastante complicados, es una exploración de la psicología humana a través de todos estos quinientos años, pero se supone que son historias reales, son historias que vivieron los países en algunas ocasiones.

Fue un proceso de investigación muy largo encontrar estos relatos, encontrar sus noticias, extraerlas a veces de hojas parroquiales, por ejemplo, uno de los relatos es el de *Amores de Benedicta*, lo extraje de un volumen de hojas parroquiales que encontré en la biblioteca nacional, son discursos que pronunciaban los sacerdotes en la misa y a veces los publicaban en esas hojas parroquiales. Allí en el discurso de un sacerdote encontré esa historia. Son historias que me costaron mucho trabajo recrear, darle los colores, los sentimientos, las mentalidades de la época, pero creo que se logró y es un libro que ha tenido muy buena acogida y múltiples reimpresiones. Es un libro de la colección de relatos americanos.